Gabriela Coca

DIMENSIUNEA TIMPULUI ÎN CREAŢIA ARTISTICĂ

DURATA FIZICĂ A OPEREI DE ARTĂ

Fiecare operă de artă are un timp fizic măsurabil. O poezie, o nuvelă, un roman, o dramă, în momentul interpretării ei durează un anumit timp: **are dimensiune fizică temporală**. Acest lucru este valabil şi în cazul în care **doar** citim creaţia literară. Un roman putem să-l citim de-a lungul a câteva zile, săptămâni, chiar luni. În acest caz aceasta constituie durata fizică a lucrării, timpul ei cronometrabil. Câte un serial de televiziune poate ţine de-a lungul a câţiva ani, fiecare episod al lui – de obicei de durată temporală egală - fiind o unitate măsurabilă.

Durata creaţiilor artistice plastice – desene, picturi, sculpturi, instalaţii – depinde de observatorul acestora: ea poate ţine de la câteva secunde până la câteva ore. Însă performanţele de artă plastică sunt legate de timp fizic.

Esenţa creaţiei muzicale este constituită de legătura sa temporală: EA EXISTĂ ÎN TIMP. În epoca modernă durata creaţiilor muzicale este dată chiar de compozitorii ei, specificând aceasta în partituri prin minute şi secunde. Sunt compozitori care specifică în partitură doar timpul de ansamblu al lucrării, dar sunt şi compozitori care specifică minuţios şi timpul elementelor componente ale structurii arhitectonice a lucrării. Din rândul acestora face parte de exemplu Béla Bartók. Citām în acest sens un fragment de partitură:

Ex. 1a Bartók : *Cvartetul de coarde nr. 5* – specificarea unităţilor de timp de încheiere a părţilor

Duration of execution:

-	A	6 1/2	F -	G	38	L -	M	23
A -	B	19	G -	H	46	M -	N	13
B -	C	22	H -	I	34	N -	O	24
C -	D	18	I -	J	10	O -	•	30
D -	E	22	J -	K	37			6 21 1/2
E -	F	37	K -	L	12			

I.	7	4 1/2
II.	5	19 1/2
III.	4	38
IV.	4	17 1/2
V.	6	21 1/2
	27	39

Ex. 1b Bartók : *Concertul pentru vioară şi orchestră nr. 2* – o pagină specifică, finalul părţii a 2-a

Timpul fizic al creaţiei muzicale depinde de tempo (tempouri). Înaintând spre epoca modernă, compozitorii specifică tot mai grijuliu tempourile, prin indicaţia numerică **Mälzl**[1] **Metronom** (prescurtarea **MM**), de exemplu ♩ = 60. Unitatea metrică fundamentală poate fi: 𝅝 , 𝅗𝅥 , ♩ , ♪ , eventual chiar 𝅘𝅥𝅯 , referindu-se la unitatea de **pulsaţie** a procesului muzical. Numărul 60 indică faptul că o pulsaţie reprezintă o unitate de durata unei secunde. Numărul 72 ne indică faptul că în cadrul unui minut răsună 72 de pulsaţii, deci valoarea notei ce pulsează este **mai**

[1] Mälzel (Mälzl), Johann Nepomuk (1772 – 1838), a realizat metronomul în 1816 la iniţiativa mecanicului D. N. Winkel din Amsterdam.

scurtă decât **o secundă**. Între valorile 60 şi 72 compozitorul poate acorda şi valori intermediare, de pildă: 63, 66, 70 etc.

Mälzl a fost contemporan cu Beethoven, iar Beethoven a fost printre primii care au utilizat ca indicaţii de tempo, specificaţiile numerice ale scării MM. Partea a doua a *Simfoniei a VIII –a* face trimitere directă la metronom. Pulsaţia metrică uniformă a părţii, tic–tac – ul metronomic trimite nemijlocit la mecanismul de tip Mälzl.

Ex. 2 Beethoven : *Simfonia a VIII – a,* începutul părţii a 2-a (♪ = 88)

Allegretto scherzando (♪ = 88)

2 Flöten
2 Hoboen
2 Klarinetten in B
2 Fagotte
2 Hörner in B
1.Violine
2.Violine
Bratsche
Violoncell u. Kontrabaß
pp sempre staccato
pp
pizz.
p

Hb.
Kl.
Fg.
Hr. (B)
Vl.
Br.
Vc. u.Kb.

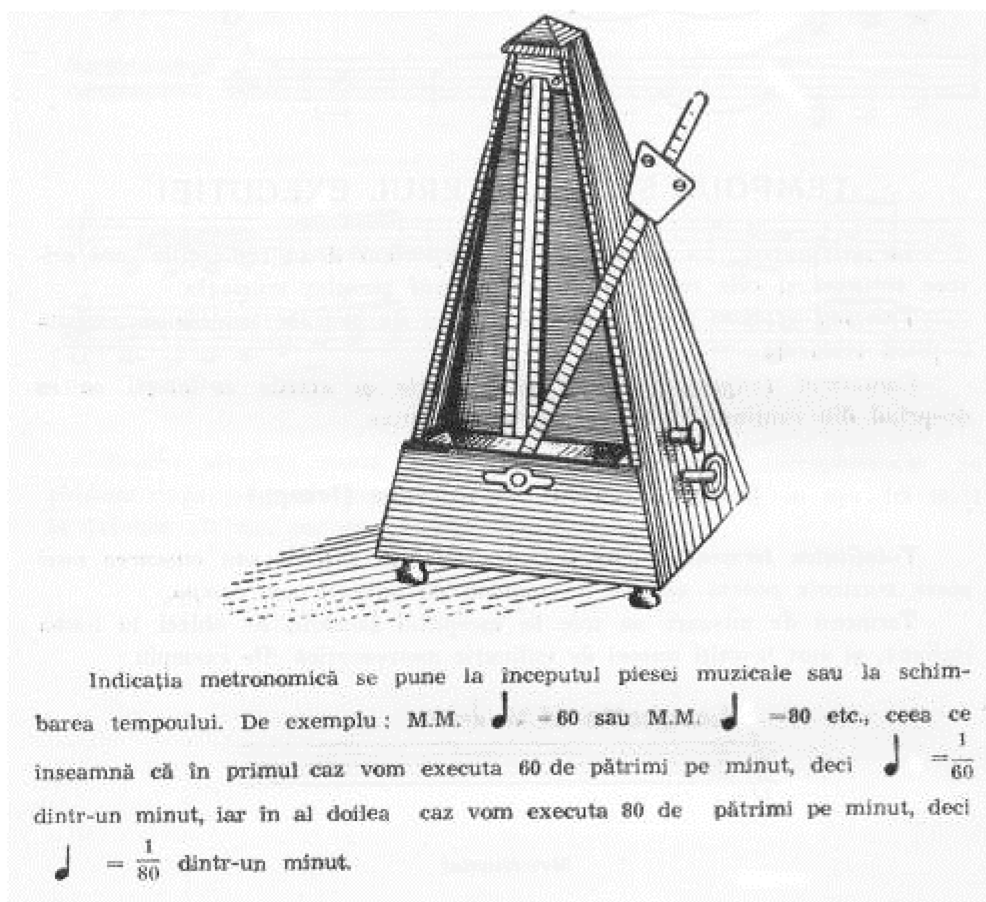
O altă creaţie cu trimitere la pulsaţia mecanică a ceasului este *Simfonia Ceasornicul* de J. Haydn.

Ex. 3 Haydn : *Simfonia Ceasornicul,* începutul părţii a II-a.

*) Wegen der Klarinetten siehe Vorbericht. Die gleichmäßige, ticktackähnliche Achtelbegleitung hat der Symphonie den Beinamen „Die Uhr" gegeben.

Notaţia muzicală de-a lungul secolelor a încercat să fixeze cât mai precis doar înălţimea sunetelor şi ritmul. Însă, nu a specificat nici dinamica, nici tempoul. Atunci când au apărut indicaţiile de tempo ele au făcut referire mai cu seamă la caracterul procesului muzical şi doar în mod indirect la viteza execuţiei. *Allegro* – vesel, rapid; *Allegro con brio* – sprinten, repede, cu ardoare; *Allegro con fuoco* – repede cu înfocare; *Allegro vivace* – foarte repede, sprinten; *Allegretto* – repejor; *Allegrissimo* – cel mai repede, etc. *Andante* – în pas, mergând; *Andante cantabile* – melodios, cantabil, în tempo *andante*; *Andantino* – repejor, etc. *Adagio* – rar, interiorizat.

Ex. 4



Indicaţia metronomică se pune la inceputul piesei muzicale sau la schimbarea tempoului. De exemplu : M.M. ♩ = 60 sau M.M. ♩ = 80 etc., ceea ce inseamnă că in primul caz vom executa 60 de pătrimi pe minut, deci ♩ = $\frac{1}{60}$ dintr-un minut, iar in al doilea caz vom executa 80 de pătrimi pe minut, deci ♩ = $\frac{1}{80}$ dintr-un minut.

Obs. În cazul în care nu este dată unitatea pulsaţiei de bază, atunci interpretul trebuie s-o stabilească pornind de la muzică, aplicând acesteia, în tempoul dorit, numărul de pulsaţie potrivit de pe scara metronomului Mälzel. În creaţiile din Baroc (de exemplu în muzica lui Bach) nu sunt date nici tempoul, nici durata, ambele (subînţelegând şi pulsaţia de bază a lucrării) trebuie să fie stabilite de interpret.

Limba italiană	Indicația metronomică aproximativă	Limba romînă	Limba rusă	Limba germană	Limba franceză
Largo	40—46	larg, foarte rar	широко	sehr breit	largement
Lento	46—52	lent, lin, domol	медленно	langsam	lentement
Adagio	52—56	rar, așezat, liniștit	медленно	mässig, langsam	moins lent que lento
Larghetto	56—63	rărișor	немного скорее, чем Largo	breit	moins lent que largo

Mișcările mijlocii sînt redate prin termenii:

Limba italiană	Indicația metronomică aproximativă	Limba romînă	Limba rusă	Limba germană	Limba franceză
Andante	63— 66	„mergînd" potrivit de rar	умеренно	gehend	en allant
Andantino	66— 72	ceva mai repede decît Andante	несколько скорее, чем Andante	ein wenig bewegt als Andante	moins lentement que l'andante
Moderato	80— 92	moderat, potrivit	умеренно	mässig	modéré
Allegretto	104—112	repejor, puțin mai rar decît Allegro	довольно оживленно	etwas lebhaft	moins vif que l'allegro

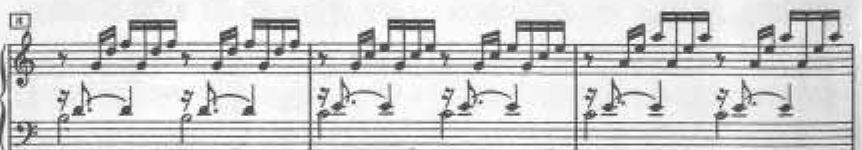
Mișcările repezi sînt redate prin termenii:

Limba italiană	Indicația metronomică aproximativă	Limba romînă	Limba rusă	Limba germană	Limba franceză
Allegro	120—138	repede	скоро	schnell	gai
Vivace	152—168	iute, viu	живо	lebhaft	vivement
Presto	176—192	foarte repede	быстро	eilig	pressé
Prestissimo	200—208	cît se poate de repede	очень быстро	äusserst schnell	très pressé

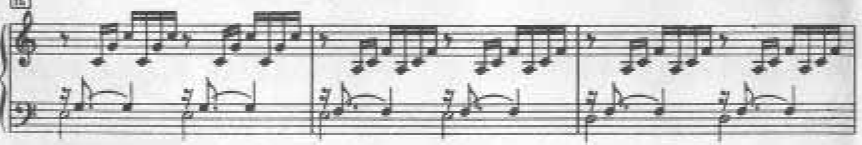
Exercițiu: Stabiliți tempoul, pulsația de bază, și durata *Preludiului în Do major*, din *Clavecinul bine temperat*, vol. I, de J.S. Bach, precum și a variantei de prelucrare a acestui preludiu de către Ch. Gounod. (vezi lucrările anexate capitolului de față).

Praeludium I

Johann Sebastian Bach
(1685 - 1750)











AVE MARIA

MÉLODIE RELIGIEUSE ADAPTÉE AU 1er PRÉLUDE DE J. S. BACH

par CHARLES GOUNOD

ONTRALTO

Moderato.

PIANO.

p

Ped. ✳ Ped. ✳ Ped.

A - - - - - ve Ma - ri - - - - a, gra - - ti - a ple - - na, Do - - - minus

A - - - - - ve Ma - ri - - - - a Toi qui fus mè - - re sur cet - te

Gruss dir, Ma - ri - - - - a, gna - - den - er - füll - - let, mit dir ist

pp

Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳

cresc.

pp

cresc.

✳ Ped ✳ Ped

te - cum, be - - - ne - di - - cta tu in
ter - - re Tu ___ souf - fris ___ com - me nous; Tu
der ___ Herr, se - - - lig, se - - - lig bist du

pp cresc. dim.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

mu - - li - - e - ribus et ___ be - ne -
par - - ta - geas nos chai - - nes, Al - - - - le - ge nos
un - - ter al - len Wei - - bern und ___ ge - seg -

cresc. p cresc.

Ped. * Ped. * Ped. *

- di - - ctus fru - - - ctus ___ ven - - - tris ___
pei - - nes, Vois ___ nous sommes tous ___ nous sommes
- net ist die ___ Frucht dei - nes Leibs, die ___ Frucht dei - nes

p cres - - cen - do.

Ped. * Ped. * Ped. *

tu - i, Je - - sus. ___ San - cta Ma - ri - - a,
tous à tes ge - noux ___ Sain - te Ma - ri - e,
Lei - bes, Je - - su. ___ Heil' - ge Ma - ri - - a,

dim. p

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

cresc.

san - cta Ma - ri - - a, Ma - ri - - a, o - - - ra pro
sain - te Ma - ri - - e, Ma - ri - - e, Viens ——— sécher nos
heil' - ge Ma - ri - - a, Ma - ri - - a bit - - te für uns

cresc. mol - - - - - to.

pp

Ped. *Ped *Ped *Ped *

no - bis, no - bis pecca - to - ri - bus, nunc ——— et in
lar - mes, Viens ——— sé - cher nos lar - mes, Dans ——— nos a -
ar - me, für ——— uns ar - me Sün - der, jetzt ——— und in der

cresc. molto.

Ped. *Ped *Ped *Ped *

ho - - ra, in ho - - - ra mor - tis no - strae, A - - - - -
- lar - - mes im - plo - - re im - plo - re ton fils pour nous, ———
Stun - - de, in der Stun - - - de uns' - res To - des, a - - - - -

dim.

Ped. *Ped *Ped *Ped. *

- men! A - - - - - - - men! ———
——— *pour nous.* ———
- men! a - - - - - - - men! ———

p pp

Ped. *Ped. *Ped. *

Utilizarea metronomului apare şi în muzica modernă. Reliefarea pulsaţiei de secundă, şi anume prin intermediul bătăilor tic-tac ale metronomului, în paralel cu **timpul fizic sonor** poate constitui un element funcţional jucăuş al unei lucrări muzicale. Citâm două exemple:

Ex. 5a Eduard Terényi : *Pianoplaying IV, nr. 2, Sekunde – Uhr*

Ex. 5b Eduard Terényi : *Pianoplaying VI, nr. 7, „...and clocks”*

7. "...and clocks" hommage à György Ligeti - model

Metronom sempre simile al Fine (♩ = 100)

rep. ad lib.

arp.

m.d.

m.s.

Ped. sempre tenuto

Fine

7: "...and clocks" hommage à György Ligeti - resolution

Metronom: sempre simile al Fine (♩ = 100)

sff
arp.
p
simile
mf
ff
mf

p

sff

ff

ff

♩. = 100

mf cresc. poco a poco

f

p

sf *sff* *sf* *sf* *sf*

dim. poco

sf *sff* *sff* *sf*

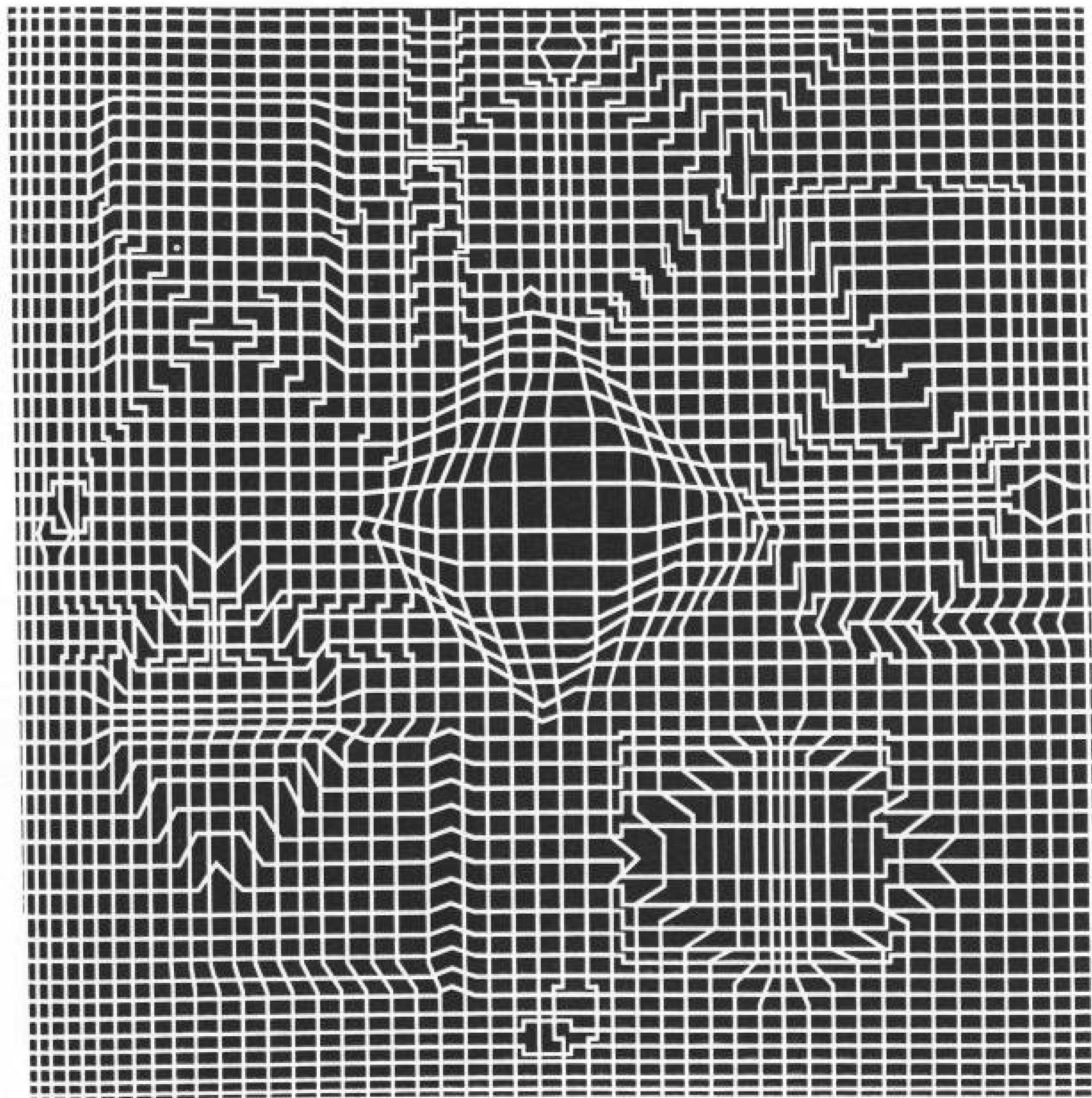
a pcoco

sf *p*

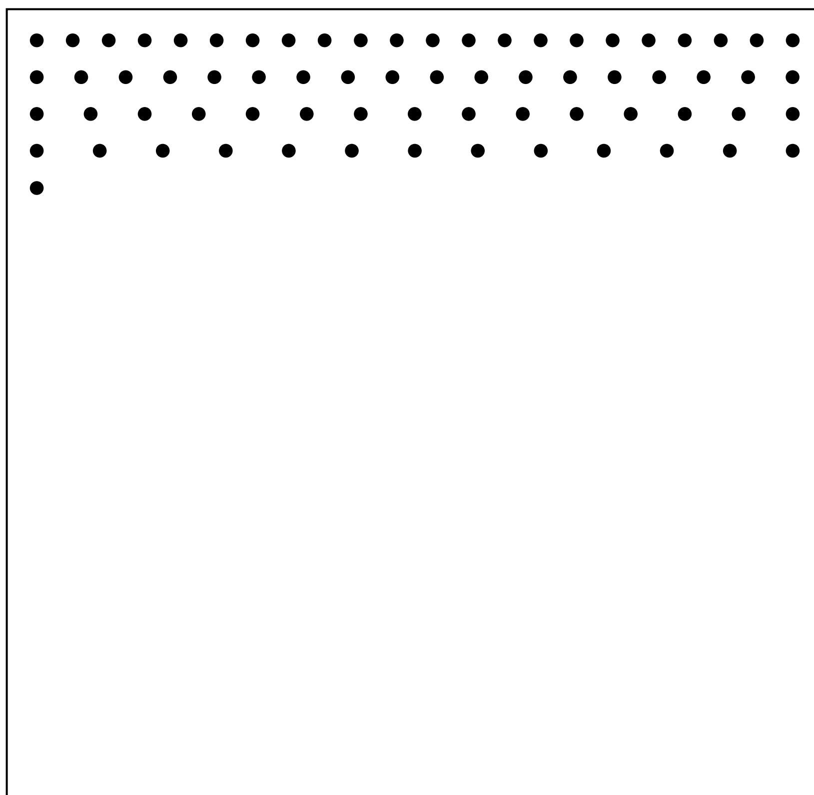
Metronom:

Ligeti şi-a compus una dintre piesele lui pentru **100 de metronoame**. Fiecare metronom „măsoară" timpul cu altă viteză. Cele 100 de pulsaţii de tempo diferite ce rezultă astfel, se „îmbină" într-o structură sonoră poliritmică extremistă, asemenea tabloului de mai jos al lui Vasarely:

Ex. 6 Vasarely : *Biadan,* 1959



Exerciţiu: Desenaţi puncte într-un pătrat mare în aşa fel încât fiecare linie orizontală să cuprindă alt număr de puncte.





Obs. În interiorul rândurilor punctele sunt situate la distanţă egală una faţă de cealaltă.

Continuaţi!

Exerciţiu: Citiţi în grup cu voce tare o poezie, în mai multe feluri de tempo. De exemplu: Eminescu – *Somnoroase păsărele*. Eventual recitaţi-l pe de rost, în diferite viteze dar cu început simultan.

1. Somnoroase păsărele
Pe la cuiburi se adună,
Se ascund în rămurele –
Noapte bună!

2. Doar izvoarele suspină,
Pe când codrul negru tace;
Dorm şi florile 'n grădină –
Dormi în pace!

3. Trece lebăda pe ape
Între trestii să se culce -
Fie-ţi îngerii aproape,
Somnul dulce!

4. Peste –a nopţii feerie
Se ridică mândra lună,
Totu-i vis şi armonie -
Noapte bună!

CADRUL TEMPORAL FIZIC AL OPEREI DE ARTĂ

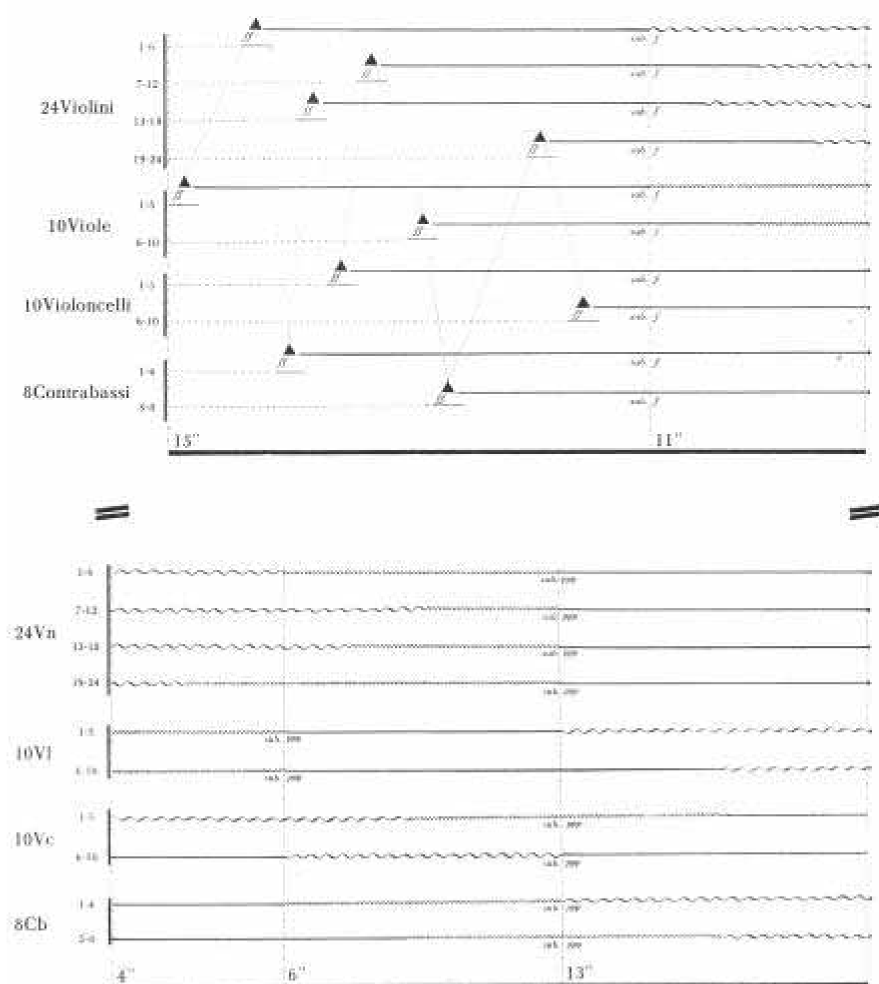
În muzica experimentală modernă metrul, pulsaţia de bază ajunge pe planul al doilea, procesul sonor este improvizatoric, schimbându-se de la spectacol la spectacol. Împreună cu el se schimbă de asemenea şi fiecare parametru temporal. În muzica aleatorică[2] timpul fizic al lucrării devine în totalitate liber – într-un anumit **cadru temporal** acceptabil şi pentru auditor. Cadrul temporal se schimbă (se poate schimba) permanent, în funcţie de loc, de interpret, de capacitatea de receptare a auditoriului. În muzica bazată pe concepţia **timpului deschis** distingem două grupe:

a) tipul improvizaţiei fixate într-un **cadru axial temporal** (desfăşurare liberă); şi

b) tipul structural aleatoric **fără axă temporală**.

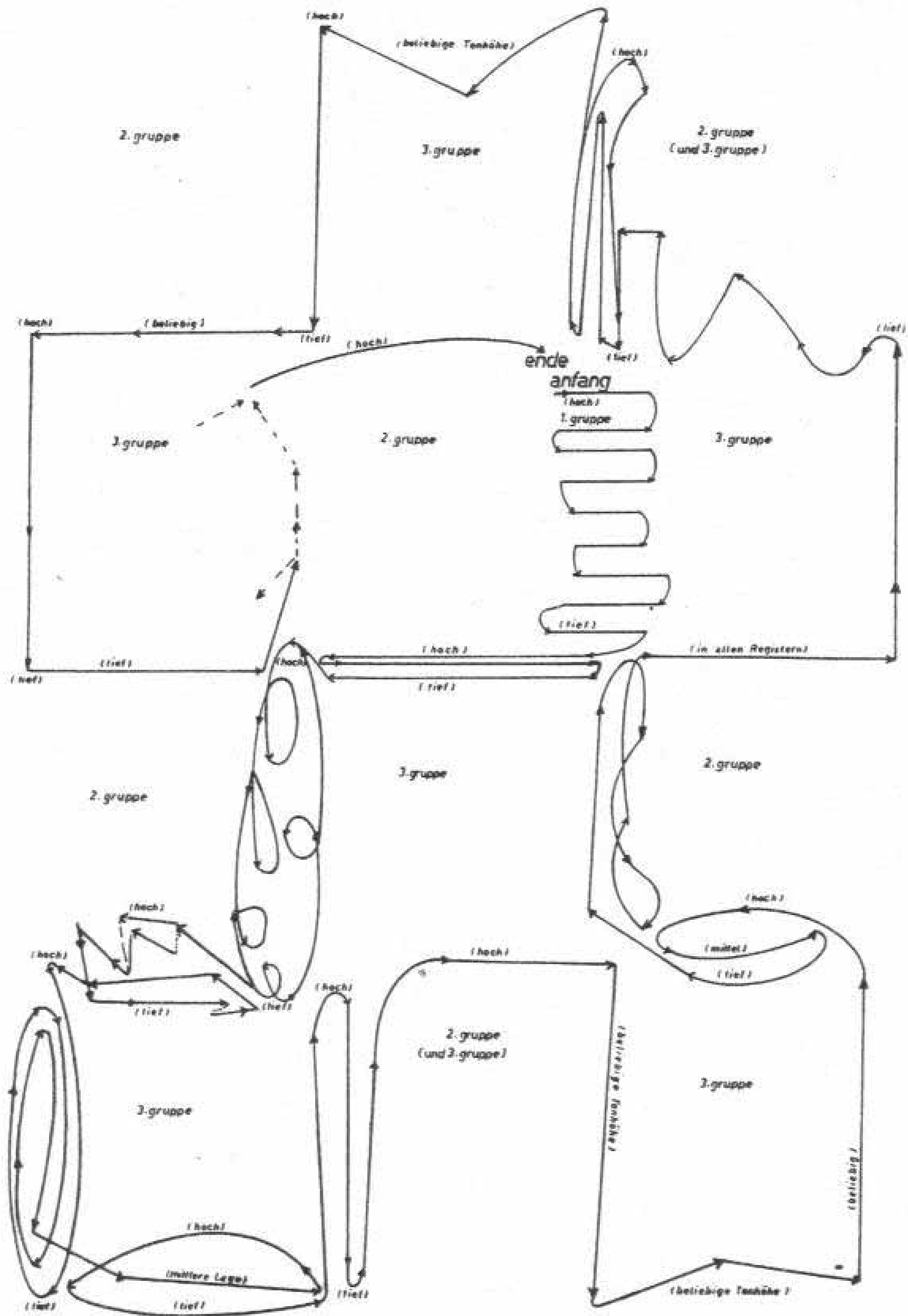
În muzica bazată pe concepţia improvizaţiei controlate (de exemplu lucrările lui Penderecki) apare **axa temporală**. Însă în lucrările de **grafică muzicală** dispare şi axa temporală.

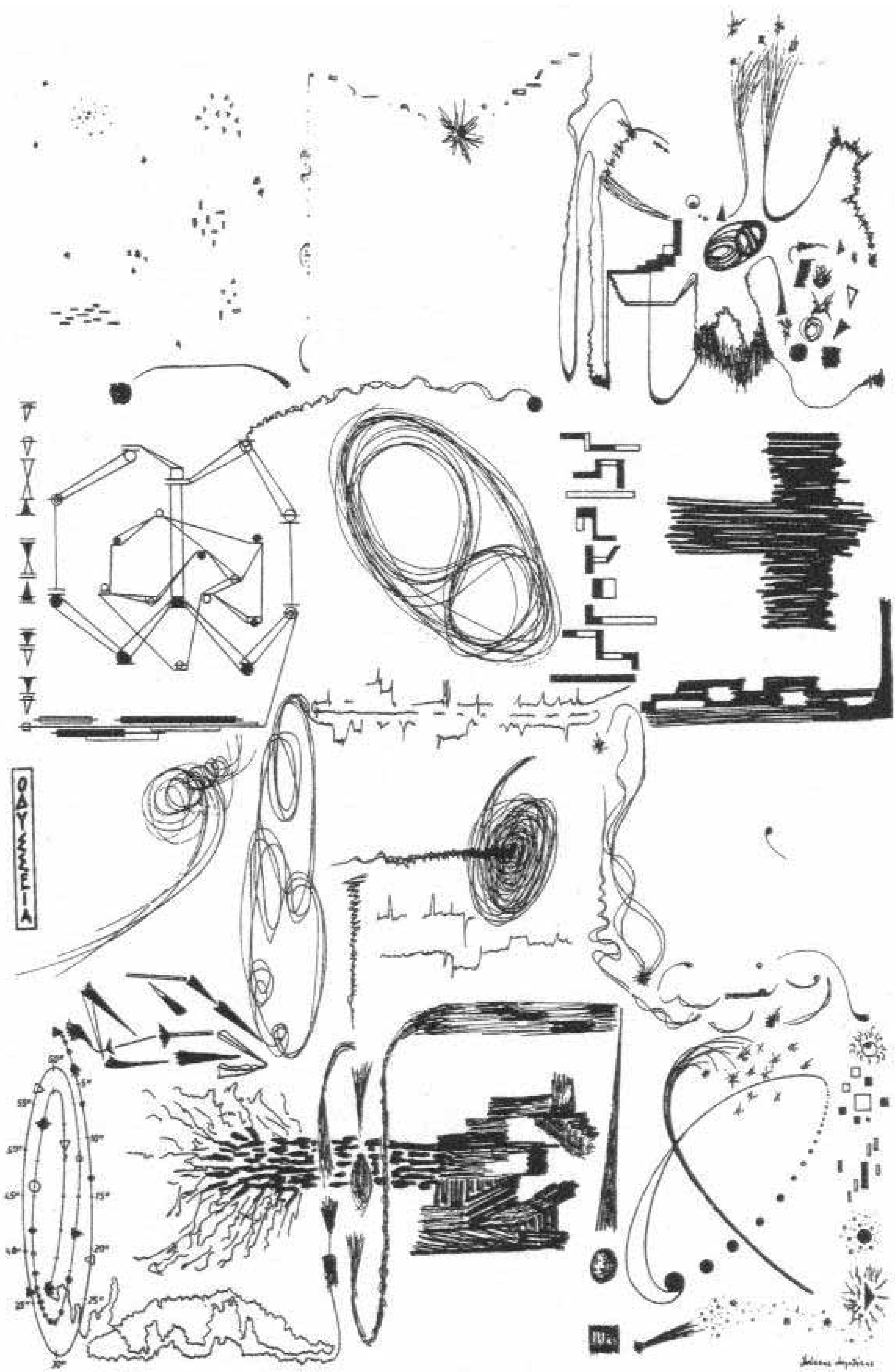
Ex. 7a Penderecki : *Hirosima*



[2] Aleatoria : posibilitatea de preschimbare a elementelor fundamentale a lucrării, gruparea diversă a acestora, pe baza concepţiei „alea ... est" - „prin aruncare de zaruri".

Ex. 7b Loghotetis : *Odyssee*




ΟΔΥΣΣΕΙΑ

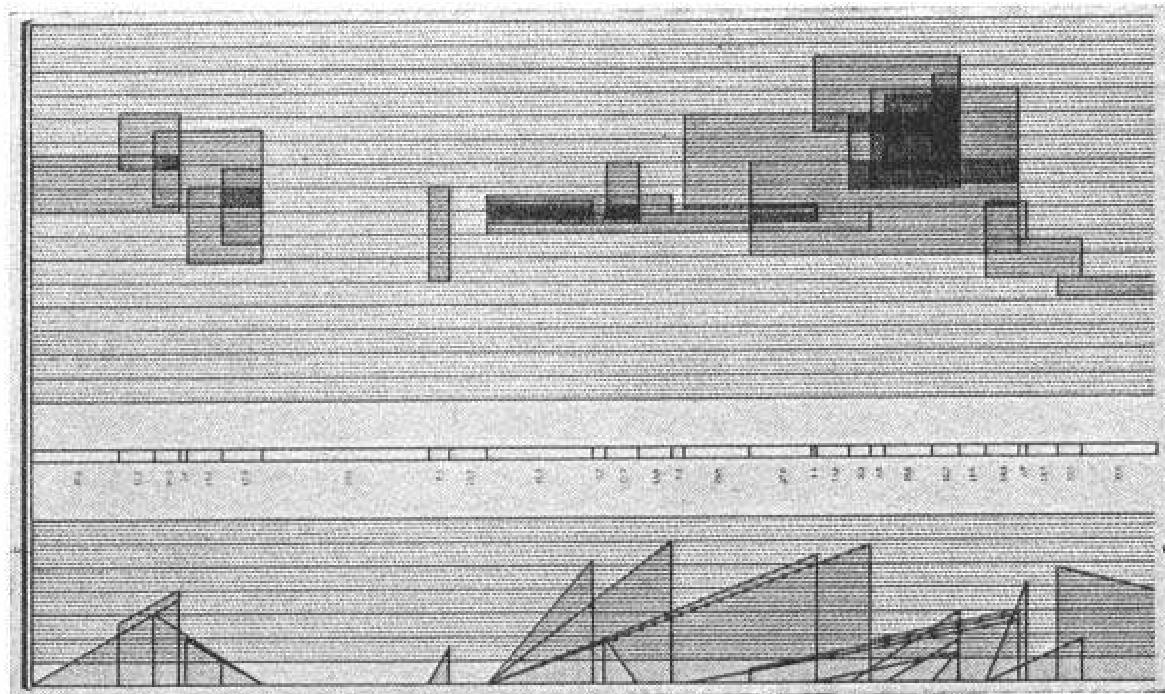
Paralel cu acestea, în tendinţele muzicale contemporane (din 1950 până în prezent) apare şi reîntoarcerea la structurarea muzicală bazată pe timp fizic **măsurabil** şi **măsurat**. Pe acest plan, în muzicile calculate sau chiar compuse cu ajutorul computerului (prin calcule), timpul fizic apare pe fracţiuni de secundă, şi ceea ce este mai important, acest timp fizic în urma fixării computerizate **nu se schimbă, este dat o dată pentru totdeauna.**

Ex. 8a Schäffer : *Imago Musicae.* Seite 11 (Schluss des I.Satzes)

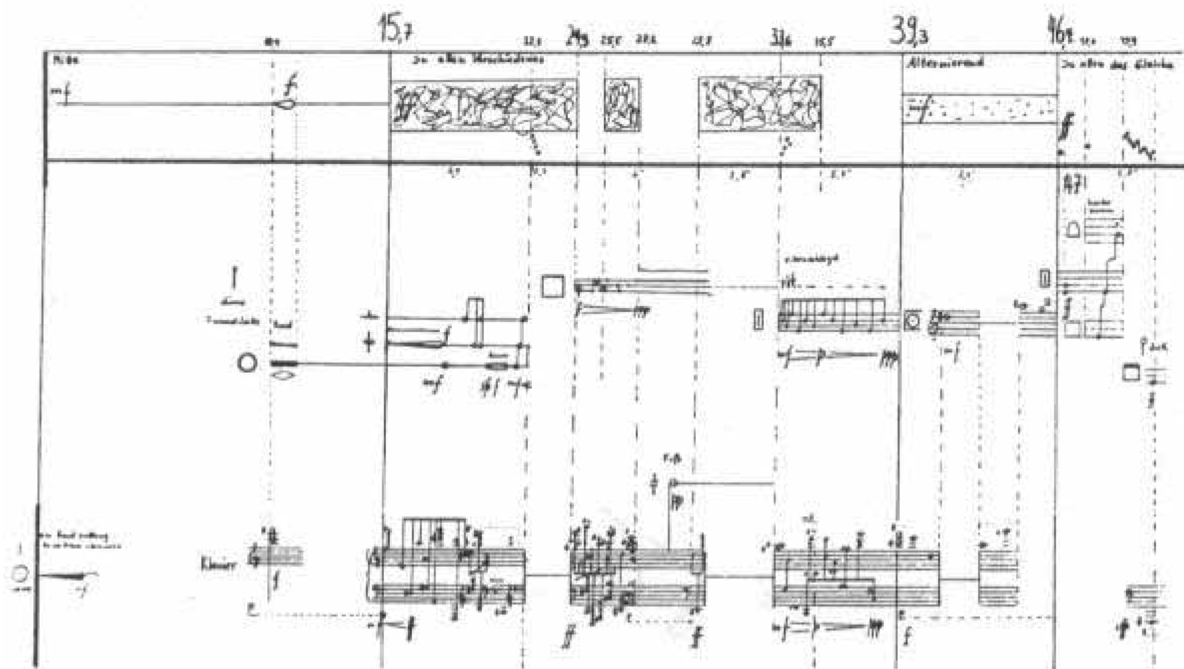
Ex. 8b Schäffer : *Azione a due.* Seite 17

Ex. 8c Stockhausen : *Momente*

Ex. 8d Stockhausen : ***Elektronische Studie II***



Ex. 8e Stockhausen : ***Kontakte. Seite I***



Anterior muzicii moderne concepţia apare în lucrarea *Minüt – Valse* de Chopin, lucrare în care **cadrul temporal** este indicat ca şi **caracter de bază** al lucrării. Părţile rare, în tempo *Andante*, din lucrările lui Mozart au de obicei o durată de **cinci minute**. Simfoniile lui însă completează un cadru temporal de 20 – 25 de minute. În muzica barocă a fost destul de răspândită opinia conform căreia un **Concerto** este suficient, şi chiar se recomandă, să fie construit din **trei părţi de câte cinci minute** fiecare. Romantismul „a dezvoltat" extraordinar şi **cadrul temporal**, vezi şirul de simfonii ce depăşesc durata de o oră.

Muzica epocii moderne (secolul 20) a preferat lucrările scurte, chiar foarte scurte. Lucrarea renumită a lui Webern pentru cvartet de coarde *Sechs Bagatellen* cuprinde părţi ce se concentrează la doar câteva măsuri. Au existat şi experienţe de concentrare a unei lucrări la o singură notă sau la un singur acord:

Ex. 9 Webern : *Sechs Bagatellen* – nr. 4 - 5

Cât de important este pentru compozitorul modern stabilirea **cadrului temporal fizic** ne-o demonstrează clar un citat de Stravinski :

„Şi cât să ţină pas de deux - ul lui Orfeu şi Euridice, George?” – a întrebat Stravinski. „Aproximativ două minute, două minute şi jumătate.” „Nu spune aşa ceva, că aproximativ – a spus Stravinski. – Să fie două minute, sau două minute şi cincisprezece secunde, eventual două minute şi treizeci de secunde, sau undeva între? Spune timpul exact, şi mă străduiesc să-l respect” Publică *Anatole Chujoy: The New York City Ballet*. New York, 1953.[3]

Obs. Numele *George* amintit în text este al coregrafului baletului *Orfeu:* George Balanchine.

[3] Kókai, Rezső – Fábián, Imre : *Századunk zenéje*, Ed. Zeneműkiadó, Budapest, 1967, p. 213, nota 369.

Cadrul temporal fizic depinde nu numai de gusturile, pretenţiile epocii, şi de convenţiile formate pe această bază ci şi de genul muzical. În fiecare epocă lucrările camerale şi piesele solo sunt mai scurte decât lucrările simfonice şi vocal simfonice de respiraţie mai largă (dar şi acestea din urmă diferă în timp). Mozart are şi simfonii de 9 – 10 minute, dar şi care depăşesc 30 de minute. De asemenea, există şi lucrări camerale extinse, mai cu seamă în perioada romantismului muzical. **Cadrul temporal** al operelor italiene este de asemenea legat de convenţie: după durata de o oră a primului act, actele II şi III prezintă o micşorare în timp, până acolo încât ultimul act să nu depăşească **jumătatea de oră**. Opera germană, în special Richard Wagner nu consideră această convenţie ca fiind obligatorie, dimpotrivă, prin pauzele lungi dintre acte transformă spectacolul de operă într-o sărbătoare muzicală ce ţine de după amiaza timpurie până noaptea târziu. În epoca modernă se impun în prim plan operele de un act, cu durata lor ce rar depăşeşte cadrul de o oră.

Tendinţa spre scurtime şi spre concentrare a epocii moderne a dat naştere în literatură la nuvelele de un minut. Operă de un minut **încă** nu există. În exemplul următor fiecare parte are durata de **un** minut (conţinând în special elemente de zgomot).

Ex. 10 Penderecki : ***Cvartet de coarde***



Cadrul temporal fizic determinat prin secunde a devenit de importanţă primordială în muzica de film. Scenele de film pentru care regizorul îşi imaginează muzică sunt măsurate cu o precizie de secundă sau chiar fracţiune de secundă, compozitorul acomodându-se cadrului temporal fizic dat. Adesea, pentru zugrăvirea muzicală a câte unui gest poate fi importantă şi fracţiunea de secundă. Compozitorul trebuie să ştie să se acomodeze şi la asemenea cadru temporal minuscul. În lumea computerelor, această potrivire muzicală la micro unităţi temporale a devenit mult mai uşoară în comparaţie cu realizarea manufacturală. Corespondenţele muzicale şi de zgomot ale desenelor animate ilustrează cu elocvenţă cu ce **cadru temporal fizic** minuscul se confruntă compozitorul de muzică de film.

Obs. Nu e cazul să ne speriem de fracţiunea de secundă. Să cântăm la pian opt sunete într-o secundă, sau un *glissando* extins pe toată claviatura, şi o să înţelegem că pentru interpreţii muzicali reprezintă un exerciţiu curent fenomenul secundei împărţite în microunităţi.

Timpul fizic al unei lucrări muzicale este strâns legat de construcţia structurală a procesului sonor. Tempoul şi în funcţie de el durata, pot fi modificate doar în aşa fel încât unitatea structurală să rămână valabilă; tempoul prea rapid sau prea lent (deci scurtarea exagerată sau dimpotrivă prelungirea timpului fizic al lucrării) descleştează cadrul formal pe socoteala mesajului artistic de conţinut. Foarte frecvent piesele de balet sunt interpretate într-un tempo mai lent, în favoarea mişcărilor de dans, dar în detrimentul expresiei muzicale. Ar fi deosebit de recomandabil pentru

fiecare coreograf recunoaşterea tempoului corect al lucrării muzicale, şi crearea coregrafiei **potrivite** pe acel tempo (durată în timp, cadru temporal). De altfel, şi interpreţii instrumentişti modifică tempoul, dacă întâlnesc probleme tehnice prea dificile. Şi acesta poate fi în detrimentul muzicii.

Adesea interpreţii utilizează modificări de tempo extravagante **în mod conştient**, dacă descoperă un mesaj deosebit în muzica interpretată. Partea *Allegretto* a *Simfoniei a VII-a* de Beethoven este adesea interpretată mai rar decât tempoul imaginat şi specificat de către compozitor, extinzând astfel mult durata în timp a părţii. Există dirijori care utilizează în interpretările lor tempouri mult mai rare faţă de convenţiile de tempo ale epocii curente. Astfel de interpretări „anacronice", care exprimă însă mesajul artistic al interpretului (dirijor), au un oarecare caracter specific de evocare a trecutului. Secolul XVIII încă nu s-a grăbit aşa de tare ca şi secolul XIX, şi în special secolul XX. Interpretările care sunt mai lente în comparaţie cu tempourile de azi, se întind înapoi la amintirile de tempo ale secolelor precedente.

În lectura cu voce tare textului literar, în recitarea poeziilor, joacă un rol important prezentarea punctuaţiei. La **virgulă** interpretul ia aer, la **punct** mai întâi răreşte puţin lectura apoi ţine o mică pauză; interpretează textul în aşa fel încât subînţelege, include în timpul lui fizic şi pauzele. Durata fizică temporală a unei creaţii nu constă deci numai în redarea pulsaţiei uniforme a procesului de expresie.

Accelerarea – rărirea (în muzică *accelerando – ritardando*), pauzele de respiraţie (în muzică: **'** ; **G.P**. – general pause), pauzele ce indică oprirea (𝄐) - coroana, aparţin organic timpului fizic. Frecvent constituie o problemă durata coroanei finale, în special în interpretarea lucrărilor scrise pentru orgă. Pentru reprezentarea vizuală a pauzelor, a duratei în timp a „respiraţiilor", utilizăm diverse semne. În text următoarele: ; etc. sunt semnele care se referă la „respiraţie". În muzică: **G.P.** (general pausa) cu coroană : ; diferitele semne de coroană ; exprimă durata în timp a respiraţiilor, a „pauzelor".

Compozitorul nu poate calcula aceste pauze în durata temporală indicată la sfârşitul lucrării prin **minute şi secunde**. Din această cauză timpul fizic al lucrării niciodată nu este identic cu **timpul de interpretare** al lucrării. Timpul **fizic** exprimat prin cifre este **doar punct de sprijin** pentru interpret, compozitorii indicând şi ei acest lucru în acelaşi sens.

<u>DURATA IMAGINARĂ</u> A OPEREI DE ARTĂ - ZONELE TEMPORALE DRAMATURGICE ALE OPEREI DE ARTĂ: TRECUT, PREZENT, VIITOR

În creaţiile literare pot fi cu uşurinţă exprimate cele trei **timpuri de acţiune (timpuri verbale**, dacă este vorba de limbă). În filme se utilizează frecvent inscripţiile *„cu două săptămâni -"*, *„cu trei luni -"*, *„cu şapte ani mai târziu"* pentru informarea spectatorilor.

Opera de artă plastică concentrează – de regulă – în sine toate cele trei timpuri de acţiune. Statuia *„Mozes"* de Michelangelo evocă timpurile străvechi prin figura biblică, prin personalitatea şi istoria legată de David, dar tema biblică este totodată şi continua trăire artistică a prezentului şi a viitorului.

Opera de artă literară exprimă cele trei timpuri de acţiune **orizontal**, în timp ce opera de artă plastică le exprimă **vertical**: <u>viitorul</u>
<u>prezentul</u>
<u>trecutul</u>

SUNT TIMPURI DE ACŢIUNE PARALELE.

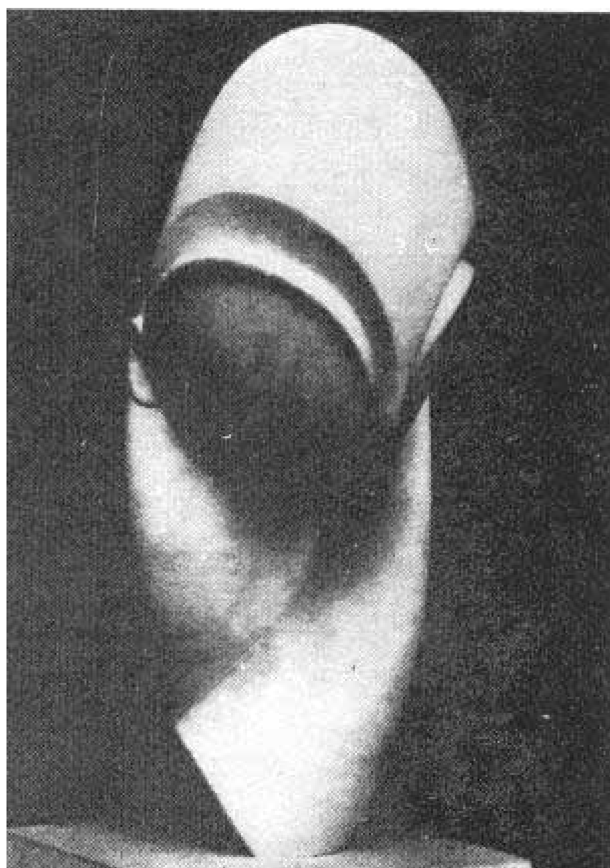
Statuia *Domnişoara Pogány* de Brâncuşi a fost realizat pe baza unui model de persoană reală, exprimând **prezentul**, dar stilizarea portretului, abstracţiunea lui evocă în acelaşi simultan timpul de acţiune străvechi şi viitor îndepărtat.

Ex. 11a Michelangelo : ***Mozes***



Ex. 11b   Brâncuşi : *Domnişoara Pogány*





Muzicii îi este caracteristic faptul că poate să evoce tipul de descriere al fiecăruia dintre cele trei timpuri de acţiune. În uvertura-fantezie *Romeo şi Julieta* povestirea debutează cu o muzică ce citează timpul străvechi. În descrierea muzicală şi desfăşurarea acţională, cunoscuta poveste reia din nou această muzică, dar plasată în mijlocul acţiunii, de data aceasta reprezintă prezentul. La sfârşitul lucrării ea evocă deja viitorul, compozitorul proiectând în viitorul îndepărtat conţinutul emoţional – ideatic al povestirii.

Ex. 12 Ceaikovski : ***Uvertura fantezie „Romeo şi Julieta”*** – ilustrarea celor trei timpuri de acţiune prin câte o pagină de partitură

stringendo

a l 110

Allegro giusto

stringendo

a l

Allegro giusto

510

mf

8

mf
arco

8

Elementul structural esenţial al formelor muzicale este **repriza**, care evocă prezentarea temelor lucrării, **citează trecutul în prezent**. Ascultătorul rămâne cu această amintire, o poartă în sine, deci proiectează în viitor muzica auzită, trăită. Dacă **repriza** se schimbă – se scurtează, se îmbogăţeşte cu elemente noi, sau se continuă în CODA care o urmează – deja proiectează viitorul. Beethoven recurge frecvent la dezvoltarea reprizei, evocând astfel viitorul. Din această idee izvorăşte idealul de formă al **reprizei dinamice** în muzica romantică, şi tipul **„reprizei" evolutive** în muzica modernă. Această din urmă structurare formală sugerează unanim ascultătorului proiecţia viitorului. Concepţia formală evolutivă – lipsită de repetiţie – constituie expunerea **orizontală** a dimensiunilor trecut – prezent – viitor. Exemple tipice ale acestei expuneri acţionale orizontale o constituie **MUZICILE JAGD**, reprezentarea goanei, a vânătorii. De exemplu: Bartók – *Cantata profana* - fuga de vânătoare, *Mandarinul miraculos* – scena de urmărire, *Suita op. 14* – partea de goană. Citām fragmente din ultimele două lucrări:

Ex. 13a Bartók : *Mandarinul miraculos*

64

I.

f

II.

mf

(sempre f)

I.

II.

65

I.

II.

I.

3 3

3 3

II.

3 3 3 3

Ex. 13b Bartók : *Suita op. 14*, partea a 3-a

Allegro molto. (𝅗𝅥 = 124)

p non legato

pp

mp

mf

cresc.

sempre simile

p

cresc.




f


dim.


mf
come sopra


f

Muzica este capabilă să facă nemijlocit perceptibil mai cu seamă trecutul şi prezentul. Viitorul poate să-l sugereze doar prin transpunere, la modul indirect. Pentru exprimarea trecutului cea mai evidentă soluţie este CITATUL din amintirile muzicale trecute. În fruntea compoziţiei corale de concepţie modernă a lui Penderecki stă un citat gregorian. Turnura melodică monodică (- ce ar putea fi şi recompunerea stilului muzical gregorian -) indică trecutul, şi de câte ori reapare pe parcursul lucrării, de atâtea ori face referire retroactivă la un mileniu şi jumătate.

Ex. 14 Penderecki – *Stabat Mater*

Valul nostalgic de evocare a trecutului muzical îşi are începutul o dată cu ultimele cvartete ale lui Beethoven: trimitere retroactivă la muzica veche modală (Cvartetul în *Fa major* „Rugăciunea de recunoştinţă a unui bolnav vindecat"). Mai târziu, Berlioz, Liszt, Rachmaninov prin prelucrarea melodiei de secvenţă „Dies irae" au găsit exprimarea **sugestivă** a capacităţii de evocare a muzicii romantice. Muzica modernă a secolului XX a ştiut să meargă retroactiv deosebit de departe – până la rădăcinile muzicii. În majoritatea lucrărilor moderne apare un şir întreg de momente de evocare a trecutului. **Adesea prezentul muzical este trăit în oglinda trecutului**. A luat naştere astfel retrăirea creativă şi interpretativă a muzicilor vechi: MUSICA HISTORICA.

Ex. 15 Terényi Ede: *Simfonia pentru orchestră de coarde „In memoriam Valentin Bakfark"*

În muzică, evocarea **trecutului** este frecvent ataşată de registrul sonor grav – istoria, trecutul fiind o fântână adâncă în care ne putem cufunda pe drumul nostru de căutare a trecutului. Un gest creativ romantic foarte frecvent este debutul lucrării în registrul grav. Creatorii moderni apelează de asemenea frecvent la acest mijloc de dramaturgie componistică. Două exemple oferim în acest sens:

Ceaikovski – începutul şi sfârşitul *Simfoniei a VI-a*, şi Stravinski : *Pasărea de foc*:

Ex. 16a Ceaikovski : *Simfonia a VI-a*

Ob. I II

Cl. I

Fg. I

pp p mp sf p

Cor. I

pp

Va.

mf sf p

mp sf p

div.

Cb.

pp cresc. sf p

13

riten.

Ob. I II

mf

Cl. I II

mf p mf

Fg. I

p mf

Cor. I II

I II

mf pp mf

Va.

mf mf p mf mf pp

mf pp

Cb.

mf pp

Allegro non troppo ♩=116

19

Va.

p p p

p p p

div.

Vc.

p p p

23

Fl. I II

p p p p

Cl. I II

p p p

Va.

Vc.

27

Fl. I II

Cl. I II

p

Fg. I II

p

Va.

p

p

Vc.

p pp

p pp

div.

Cb.

p pp

134

poco

Cl. I II
Fg. I II
Cor. I/III II/IV
Tbne. I II
Tbne. III e Tb.
Timp.
Tamt.
Vl. I
Vl. II
Va.
Vc.
Cb.

a 2 — II/IV a 2 — *f dim.* — *mf* — *p* — *mp* — *dim.* — *pp*

140 rall. — quasi adagio

Tbne. I II
Tbne. III e Tb.
Tamt.

mp — *p* — *pp* — *ppp* — *pppp* — *ppppp*

147 Andante giusto ♩ = 76

Fl. I II
Ob. I II
Cl. I II
Fg. I II
Cor. II IV
Tbne. I II
Vl. I
Vl. II
Va.
Vc.
Cb.

a 2 offen — con sord. — sul G — *f* — *sf* — *ff* — *sff* — *p* — *mf*

151
Fl. I II
Ob. I II
Cl. I II
Fg. I II
Cor. I III II IV
Tbne. I II
Vl. I II
Va.
Vc.
Cb.
a 2
offen
div.
simile
156
Fg. I II
Va.
Vc.
Cb.
dim.
161
Fg. I II
Vc.
Cb.
pizz.
166
riten.
Vc.
Cb.
dim.

Ex. 16b Stravinski : *Pasărea de foc*

♪ = 108

2 Flutes (incl. Picc.)
2 Oboes
2 Clarinets (A)
2 Bassoons
4 Horns (F)
2 Trumpets (C)
3 Trombones Tuba
Timpani
Bass-Drum
tremolo 2 sticks
pp
Piano
Harp
♪ = 108
Violin I
Violin II
Viola
con sord.
pp
Violoncello
con sord.
pp
Contrabasso
con sord.
arco
pp
2 Cb. pizz. senza sord.

Registrului grav i se acomodează cel mai armonios **tempoul lent** (în registrul grav melodiile repezi dau naştere unui efect comic). În ambele exemple de mai sus compozitorii indică tempo lent.

Culorile timbrale instrumentale îşi aduc de asemenea aportul la exprimarea muzicală evocatoare a trecutului, de exemplu corzile grave (în special contrabasul), instrumentele de suflat grave (fagot, contrafagot, bas clarinet, tubă), şi dintre instrumentele de percuţie (timpanul, toba mare, tam-tam, gong, piatto grave etc.).

Mişcarea melodică sinusoidală, petele armonice şterse, **sunetele de pedală** nemişcate, ţinute prelung, tremolourile sunt de asemenea indicatori muzicali care fac aluzie la trecutul acţiunii.

Dinamica – fiind una dintre cei mai importanţi factori – înglobează în sine orice alt mijloc de evocare a trecutului. Compozitorii utilizează de obicei cea mai redusă dinamică (făcând trimitere la trecutul îndepărtat!). Nu sunt rare nici indicaţiile ce cuprind **patru** sau **cinci** semne de *piano*. Dacă dinamica face trecere la *forte* sau *fortissimo* autorul doreşte să evidenţieze intervenţia în prim plan a trecutului, invazia violentă a lui în prezent.

Ex. 17 Rimski – Korsakov : *Şeherezada*

Imaginea muzicală a **viitorului** este redată de către compozitori prin metode asemănătoare, fiind schimbat doar registrul în opusul său. Tot ceea ce reprezintă viitorul ajunge în registrul sonor **acut**, chiar **supra acut**, menţinându-se însă ***multiplul piano*** ce indică distanţa în timp. Astfel, culoarea timbrală este determinată de utilizarea registrului acut: corzi acute, suflători şi percuţie (ex. trianglu, clopoţei). Un exemplu deosebit de atrăgător din literatura muzicală modernă este lucrarea pentru orchestră intitulată *Lontano* de Gy. Ligeti; sugerează depărtare în spaţiu, viitor în timp.

Ex. 18 Ligeti : *Lontano*

5

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Tr.

Vlc. Solo

Vc.

Obs. Sunetele de „pedală” ţinute prelung, caracterul de continuum are o valabilitate izbitoare.

Rezolvarea dramaturgică **a trecerii din trecut în prezent şi de acolo în viitor** (dispariţia în orizontul îndepărtat) constituie un fenomen frecvent în muzică. Reprezentarea muzicală a cortegiului ce se apropie, apoi se îndepărtează, este ideea de bază a multor părţi de lucrări. Piesa *Bydlo* de Mussorgski din ciclul *Tablouri dintr-o expoziţie* înfăţişează apropierea lentă a unui car cu boi, apoi îndepărtarea lui:

Ex. 19a Mussorgski : *Bydlo*

39

38

Fg. I.II

Cfg.

Tuba

Vc.

successivamente senza sord. al 39

Cb.

successivamente senza sord. al 39

Pfte.

Fg. I.II

a 2

Cfg.

Tuba

Arpa

Vc.

Cb.

Pfte.

39

40

Fl. I.II.III

Ob. I.II.III

Cl. I.II

Cl.b.

Fg. I

Fg. II

Cfg.

Cor.

Gr.C

Arpa

Vl.I

Vl.II

Vla.

Vc.

Cb.

Pfte.

mf cresc.

f cresc.

mf sempre cresc.

p cresc.

f cresc.

Réb

div. unis. simile

senza sord.

pizz.

sempre cresc.

41

Fl. I.II.III · Ob. I.II.III · Cl. I.II · Cl.b. · Fg. I.II · Cfg. · Cor. I.II / III.IV · Gr.C. · Arpa · Vl.I · Vl.II · Vla. · Vc. · Cb. · Pfte.

I.II. III. I. II.III. poco dim. simile div. arco

Sol♭-La♭ (G♭-A♭)

Ut♭-Re♭ (C♭-D♭)

42

Fl. I.II.III · Ob. I.II.III · Cl. I.II · Cl.b. · Fg. I.II · Cfg. · Cor. · Tuba · Timp. · Tamb. · Gr.C. · Arpa · Vl.I · Vl.II · Vla. · Vc. · Cb. · Pfte.

a 3 a 2 a 4 fff sim. I.II. III.IV. f ff mf

Sul G (Sol)

unis. div. pizz. arco cresc. sf con tutta forza

43

Fl. I.II.III — a 3 — poco dim.

Ob. I.II.III — I.II. — III. — poco dim.

Cl. I.II — a 2 — poco dim.

Cl.b. — poco dim.

Fg. I.II — a 2 — a 2 — a 2 — sempre dim.

Cfg. — f sempre dim.

Cor. — a 4

Tuba — p poco dim. — dimin. al fine — f — sempre dim.

Timp. — tr

Tamb. — dimin. al fine

Gr.C. — dimin. al fine

Arpa — Lab(Ab)

43

Vl.I — unis. — poco dim.

Vl.II — div. — unis. — poco dim.

Vla. — unis. — poco dim.

Vc. — div.

Cb. — div.

Pfte. — p

44

Fg. I.II — p

Cfg. — p

Tuba — p

Timp.

Tamb.

Gr.C.

Arpa — Lab(Ab) — Lab(Ab)

44

Vc. — div. — (1)

Cb. — div. — (1) — arco — pizz.

Pfte. — pp

1) success. con sord.

45

Cl.b. — pp

Fg. I.II

Cfg.

Cor. — I. con sord.

Gr.C.

Arpa — Réb (Db) — pp

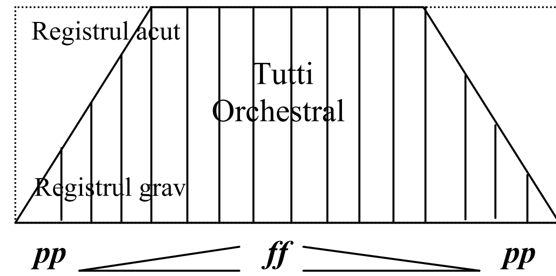
45

Vc. — div. — tutti con sord.

Cb. — div. — tutti con sord. — pizz. — arco — pizz. — ppp

Pfte. — dimin. e ritard. — perdendosi

Obs. Armoniile ostinato care redau mişcarea greoaie a carului cu boi, prezenţa permanentă a registrului grav (şi în cazul îndepărtării primeşte până la sfârşit accent) pot fi exprimate printr-o schemă grafică interesantă (vezi imaginea alăturată).



În uvertura operei *Tannhäuser* de Richard Wagner, în mod asemănător exemplului anterior de Mussorgski, prima secţiune exprimă apropierea de departe a corului pelerinilor, apoi îndepărtarea lui, însă în secţiunea de încheiere a uverturii este reprezentat doar **prima jumătate** a procesului dublu, cea care porneşte **din depărtare (trecut) şi soseşte în prezent** (vezi **ex. 9b**):

Ex. 19b Wagner : Uvertura *Tannhäuser* (finalul)

Pentru reprezentarea sonoră a **jumătăţii** de traseu pornind din prezentul apropiat până în depărtare (în viitor) un exemplu elocvent îl constituie variaţiunea *Comodo* şi revenirea tematică *Tempo I* din partea mediană a *Concertului pentru vioară şi orchestră* de Bartók:

Ex. 20 Bartók : *Concertul pentru vioară şi orchestră*

* with wooden sticks, to be played at the edge of the head
* *baguettes en bois, à être executé sur le bord de la membrane*

** at the edge of the head
** *au bord de la membrane*

(sempre sim.)

Timp.

(sim.)

(sempre sim.)

S. Dr.

punta d'arco

S. Vln.

Vlns. I

Vlns. II

Vls.

mp

Vcs.

111

Timp.

p

S. Dr.

p

punta d'arco

S. Vln.

semplice

Vlns. I

Vlns. II

p

Vls.

p

Vcs.

p

D. Bs.

p

Timp.
p

S. Vln.
mp
dim.

Vlns. I
p
dim.

Vlns. II
dim.

Vls.
dim.

Vcs.
dim.

D. Bs.

118

poco rall. al . . Tempo I.

Fl. I
pp

Obs. I, II
ppp

I
Clts. in A
II
pp
pp

Bsn. I
pp

Harp
pp

118

poco rall. al . . Tempo I.

S. Vln.
3
p

Vlns. I
pp

Vlns. II

1' 14"

122

Fl. I

Obs. I, II

I
Clts. in A
II

Bsn. I

(con sord.)
Hn. I in F
pp

Cel.
pp

Harp
pp

122

S. Vln.
più p

arco
3 Sole
Vls.
pp

Timp.
modo ord.
pp

Cel.

Harp

S. Vln.
ppp smorz.

con sord.
div.
arco
Vlns. I
pp
ppp

con sord.
div.
arco
Vlns. II
pp

Vls.

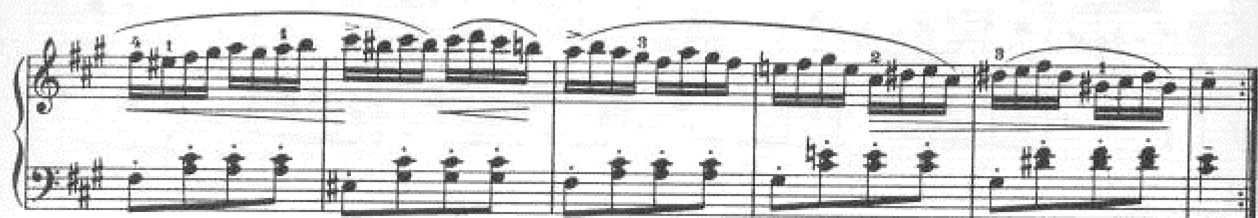
1' 17"

Duration: ca. 9' 37"

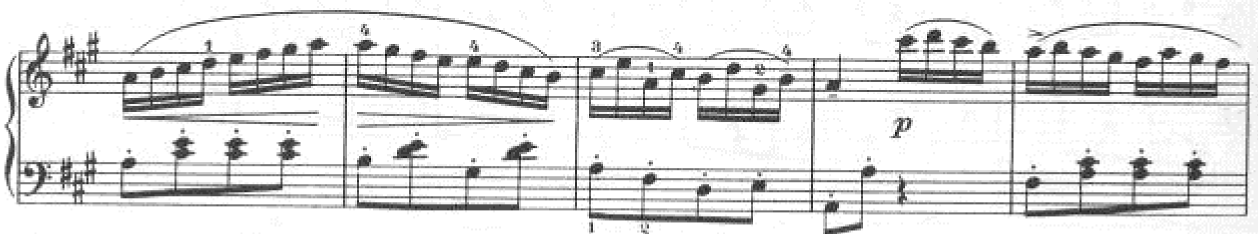
ZONA TEMPORALĂ SUCCESIVĂ A OPEREI DE ARTĂ

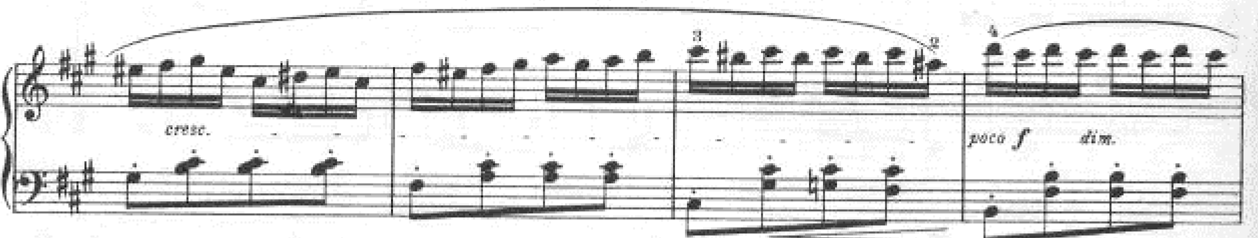
Structura **zonei temporale succesive** discutate anterior, care în cadrul formei de sonată proiectează repriza ca amintire a expoziţiei, sau înglobează într-o linie continuă (evolutivă) **succesiunea trecut – prezent – viitor** proiectate prin muzică apare şi în nenumărate alte variante. De exemplu, în **forma de rondo** – şi în general în orice formă cu refren, fie ea literară (poezie cu refren), sau muzicală (lied cu repriză) – tema de rondo (exprimând prezentul) ce răsună la începutul lucrării, revine între episoade doar **ca amintire**. Ea îşi păstrează caracterul de amintire (evocator al trecutului) chiar dacă pe parcursul reluărilor se îmbogăţeşte **cu elemente noi**, cu ornamente - care fac trimitere la prezent.

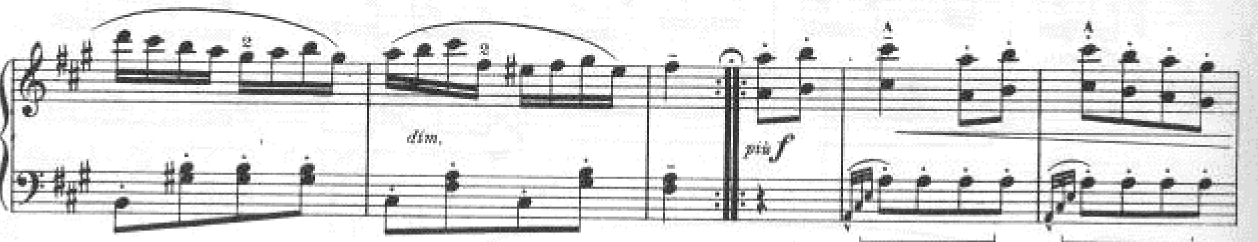
Ex. 21a Mozart : ***Sonata în La major*****, partea a III-a,** ***Rondo alla turca***

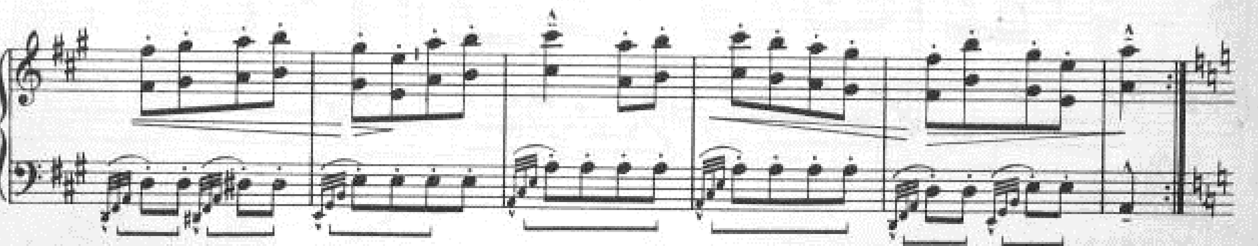



poco f legato


p


cresc.
poco f
dim.


dim.
più f

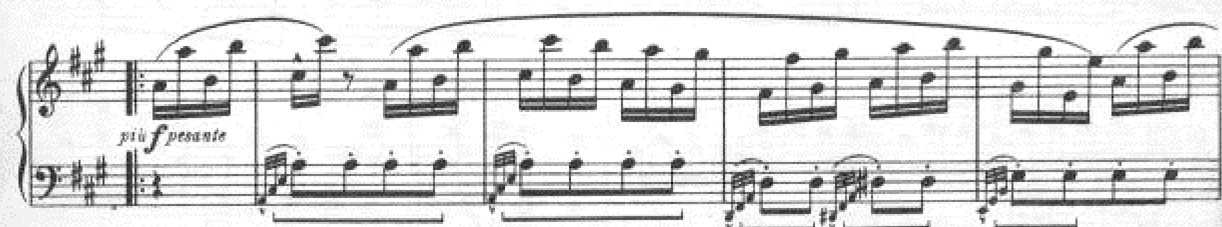



p
cresc.
mf

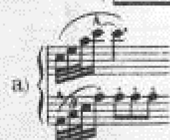

f
p
f


p


cresc. molto
sfp
poco f
dim.
p


più f pesante


1.
2.
Coda
più vivo
a)


a)

a)

b)

b)

(*f*) **p**

legato

sempre più vivo

***f** subito*

ff

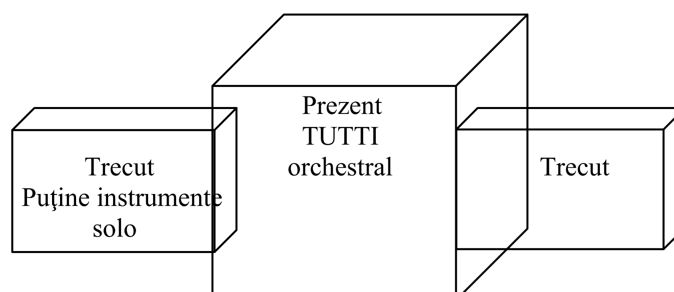
a)

b)

Ex. 21b Beethoven : *Für Elise*



În afara schemelor de formă cunoscute (**formă de lied** ABA; ABA_{var}; ABA_1 etc.) pot fi create cele mai deosebite zone temporale fanteziste: **trecut – prezent – trecut; trecut – prezent – viitor – trecut – viitor** şi aşa mai departe. În lucrarea *Le sacre du printemps* de Stravinski una dintre părţi urmăreşte cea mai simplă schemă **trecut – prezent – trecut**, dar o specificitate interesantă a ei este faptul că zonele de timp ale trecutului şi prezentului se situează în **două planuri diferite**:



Ex. 22 Stravinski : *Le sacre du printemps – Action rituelle des ancêtres*

129 ♩=52

Cor. ingl.
Solo
Fag. 1. 2.
C-Fag.
Cor. 1. 2. 3. 6. 8.
sempre p
Timp.
Tamb.de Basq.
Gr. C.
Viol. 1. 2.
pizz.
V-le.
Celli.
Bassi.

130

Fl. in Sol.
Solo
Cor. ingl.
Clar. (Sib) 1.
Solo
Cor. 1. 2. 3. 6. 8.
molto ppp
Timp.
Tamb.de Basq.
Gr. C.
Viol. 1. 2.
V-le.
Celli.
Bassi.

130

134

Fl. picc.

Fl. gr. 1. 2.

3.

Fl. in Sol.

Oboi 1. 2. 3. — a 3

Cor. ingl.

Clar. picc. (Mib)

Clar. (Sib) 1. 2.

Clar. bassi 1. 2.

Fag. 1. 2. — a 2 meno f (p) sim.

3. 4.

C Fag.

Cor. 1. 2. — Le pavillon en l'air. — 2. con sord.

3. 4. — Le pavillon en l'air. — 4. con sord.

5.

6. — p — sim.

7.

8. — con sord. — p — sim.

Tr-be (Do) 3. — (con sord.)

Tr. bassa (Mib)

Tr-boni 1. 2. 3. — a 2 (1 & 2 senza sord.) — con sord.

Timp. picc.

Timp. 3.

4.

Viol. 1. — très serré et sul ponticello sino al segno

Viol. 2. — pizz. — pizz.

Celli — div.

Bassi — pizz.

134

Fl. in Sol
Cor. ingl. 1.
Clar. picc. (Mi♭)
Clar. 1. 2. (Si♭)
Clar. bassi 1. 2.
Tr. bassa (Mi♭)
Timp. 3.
Piatti
Gr. C.
Viol. 1. 2.
V-le
Celli
Bassi

pizz.

140

Cor. ingl. 1.
Clar. 1. 2 (Si♭)
Clar. bassi 1. 2.
Timp. 2. 1.
Gr. C.
V-le
Celli
Bassi

pp
p pp sempre sim.
Ordinairement (avec la mailloche de la Gr. C.)
ppp

140

141

Clar. bassi 1. 2.
Timp 2. 1.
Gr. C
V-le
Celli
Bassi

poco più f
Clar. basso 2 : Clar. 3 in Si♭
pp

141

Pentru căutarea zonei temporale montate în mai multe planuri tablourile lui Salvador Dalí oferă soluţii interesante:

Ex. 23 Salvador Dalí : *The Ecumenical Council,* 1960



Obs. În tablou, în colţul stâng inferior poate fi văzut pictorul Dalí, ca expresie a prezentului. Silueta de femeie cu crucea în mână ce se vede în mijloc în partea inferioară a tabloului este în totalitate reală, dar ea există într-un **alt** prezent. Portretul de femeie aflat în apropierea colţului stâng superior mijeşte din trecutul al amintirilor. Trupul de bărbat ce se iveşte din biserica aflată în mijloc în partea superioară a tabloului este deja o viziune ce apare ca o străfulgerare din vis. Cele cinci degete ale mâinii sale stângi întinse înainte apar de parcă ar vrea să pătrundă în prezent. Porumbelul alb din partea dreaptă îşi ia zborul de asemenea spre prezent. Îngerii ce formează cercuri în centrul tabloului, precum şi imaginea ireală de vis a diferitelor obiecte, sugerează la modul simultan imagini de amintire din trecut şi imagini fanteziste îndreptate spre viitor. **Muzica modernă de colaj** accentuează simultaneitatea unor planuri sonore care se suprapun sau se completează reciproc. Din lucrarea muzicală electronică *Gesang der Jüngliche* a lui Stockhausen aceste planuri temporale pot fi bine delimitate auditiv:

Ex. 24 Stockhausen : *Gesang der Jüngliche* - audiţie muzicală

Muzica barocă utilizează aproape întotdeauna **prezentul**. În structura fugii tema revine neschimbată pe parcursul lucrării. Îşi schimbă cel mult tonalitatea, dar şi aceasta este mai mult **mutaţie** de la o gamă la alta. Tema de fugă nu trăieşte viaţă organică deci este atemporală.

În concepţia muzicală romantică fiecare moment sonor constituie o parte componentă a unui proces organic, **se naşte – se dezvoltă – moare**, este legat de timp, trăieşte în timp, şi din acest motiv se leagă uşor de zonele de timp ale trecutului şi viitorului, alunecând parcă peste momentele prezentului muzical.

Muzica de jazz a epocii moderne trăieşte doar pentru clipa de faţă: sub **farmecul AICI ŞI ACUM.**

Muzica bisericească a secolului XVI (muzica lui Palestrina) este o totală negare a timpului, ea pur şi simplu ESTE. Muzica ce s-a născut ca urmare a cercetărilor folclorice a secolului XX (stilul barbaro, prelucrările de cântece populare) introduc conştient în prezentul muzical **trecutul îndepărtat**, de dinainte de istorie, câteodată ca o colecţie de descoperiri arheologice. Dodecafonia şi muzica serială aparţin prezentului secolului XX, şi reprezintă şi în sine timpul prezent. Muzicile experimentale (mai demult a fost inimaginabil să compui muzică experimentală!) au luat naştere sub semnul ideologiei cercetărilor viitorului, a proiecţiei orientate spre viitor. Întreaga artă a secolului XX, şi în cadrul ei muzica, la modul cel mai evidenţiat a încercat să se avânte într-un **viitor imaginar**. Un exemplu în acest sens este lucrarea *Hyperprism* de Varèse:

Ex. 25 Varèse : *Hyperprism*

În opoziţie cu aceasta unii creatori au încercat să evidenţieze mai mult prezentul muzicii. Au îndemnat publicul auditor ca în timpul ascultării muzicii să discute cu cei de lângă ei, şi să ia cunoştinţă de lucrările cântate doar ca tapet sonor: ca şi cadru însoţitor al prezentului impersonal. Erik Satie este unul dintre reprezentanţii acestei MUZICI LUCIDE, pe care nu este voie s-o asculţi cu faţa îngropată în palme şi cu ochii închişi.

Ex. 26 Erik Satie : *Parade, Choral*

Existenţa paralelă a diferitelor orientări ale secolului XX, care reprezintă diferite zone temporale, deja în sine evidenţiază polifonia zonelor temporale ale muzicii moderne. Aceste strădanii, **stiluri de zone temporale** pot apărea şi succesiv în cadrul artei unui singur creator (ca succesiune de diferite perioade de creaţie) sau simultan în cadrul **unei singure lucrări**. Muzica lui Stravinski debutează cu scoaterea la suprafaţă a energiilor muzicii străvechi primitive (cu *Le sacre* ca lucrare apogeu), se continuă cu nostalgiile muzicale ale stilului neoclasic (baletul *Pulcinella* etc.) şi atinge ţinta cu dodecafonia ca evidenţiere a prezentului de atunci. În a doua jumătate a secolului XX, şi la începutul secolului XXI **compoziţia paralelă în zonele de timp** a devenit un procedeu creator general răspândit. În epoca lui Mozart, în timpul lui Palestrina sau Bach acest lucru ar fi fost neverosimil, ieşit complet din trăirea trează a PREZENTULUI.. Totuşi, chiar la Mozart o rezolvare dramaturgică genială reprezintă în opera *Don Juan* faptul că pentru Elvira, puţin demodata damă, compune o arie pentru evocarea trecutului, în maniera lui Händel:

Ex. 27 Mozart : *Don Juan* – Elvira – *„Non ti fidar”*

Nr. 9. Quartett

Piesele de teatru moderne care se desfăşoară în mai multe zone temporale (planuri paralele sau succesive), operele, filmele, şi bineînţeles creaţiile artistice plastice (în special picturile) au devenit unanim răspândite şi acceptate. Virginia Woolf în romanul ei intitulat *Orlando* prin viaţa foarte lungă (ce străbate mai multe secole) a unei singure persoane ilustrează trecutul, apoi prezentul de atunci (începutul secolului XX). În alte romane ale ei accentuează în mod asemănător IMPONDERABILITATEA TIMPULUI. **Teatrul în teatru shakespearinian** (*Visul unei nopţi de vară*, etc.) prin paralelismul zonelor temporale creează polifonia acestora.

În opera veristă această polifonie de planuri temporale **teatru în teatru** primeşte un accent interesant. În opera *Paiaţele* de Leoncavallo crima reală **se dizolvă** în mica crimă scenică petrecută în trecut.

Ex. 28 Leoncavallo : ***Paiaţele***

PAGLIACCI
(Komödianten – Der Bajazzo
Prolog Prologo
Ruggiero Leoncavallo
(1858-1919)

Creaţiile artistice neoclasice şi neobaroce ale anilor '30 sunt caracterizate de aceeaşi fuziune de planuri temporale (stiluri): conţinutul muzical modern de idei este exprimat printr-un stil, sau stiluri muzicale mai vechi. *Simfonia clasică* a lui Prokofiev este una dintre cele mai interesante şi cele mai populare realizări ale acestei tendinţe. În memoriile sale, Prokofiev evocă istoria genezei lucrării astfel: *„Am fost preocupat de gândul de a scrie o întreagă lucrare simfonică fără pian lângă mine. Într-o asemenea lucrare şi culorile timbrale orchestrale ar trebui să fie mai deschise şi mai curate. Aşa s-a născut proiectul unei simfonii compuse în stil Haydn, deoarece pe timpul lucrărilor mele scrise la clasa lui Cserepnyin tehnica lui Haydn s-a revelat în ochii mei, şi în mijlocul unor relaţii aşa de intime a fost mai uşoară abordarea fără pian a unei asemenea întreprinderi îndrăzneţe. M-am gândit că dacă Haydn ar trăi şi azi, şi-ar fi păstrat propria modalitate de compoziţie, şi în acelaşi timp ar fi preluat şi ceva nou. Astfel de simfonie am vrut deci să compun: simfonie în stil clasic. Atunci când a început să îmbrace o formă reală, am denumit-o* ***Simfonie clasică****: pe de o parte deoarece aşa a fost mai simplu, iar pe de altă parte din înfumurare, ca să necăjesc capetele de lemn, precum şi în speranţa calmă, că până la urmă am să şi câştig cu ea, dacă simfonia pe parcursul timpului s-ar dovedi chiar a fi clasică.”* [4]

Ex. 29 Prokofiev : *Simfonia clasică*

[4] Kókai Rezső – Fábián Imre, *Századunk zenéje*, Ed. Zeneműkiadó, Budapest, 1967, p. 156.

Muzicile memoriale şi onorifice (in memoriam, hommage à) sunt **nu numai aliaje stilistice** ci şi jocuri ale zonelor de timp. „Obiectul” căutat şi cercetat din trecut, TEMA poate fi un punct de pornire recunoscător în jocul planurilor: trecut – prezent – viitor. *Le tombeau de Couperin* de Ravel este una dintre cele mai cunoscute lucrări ce pot fi citate în acest sens:

Ex. 30 Ravel : *Le tombeau de Couperin*

LE TOMBEAU DE COUPERIN

SUITE D'ORCHESTRE

MAURICE RAVEL

I – PRÉLUDE

(*) Vif. ♩. = 92

2 FLÛTES

HAUTBOIS

COR ANGLAIS

2 CLARINETTES en LA

2 BASSONS

2 CORS chromatiques en FA

TROMPETTE en UT

HARPE

Vif. ♩. = 92

pizz.

VIOLONS

ALTOS

VIOLONCELLES

CONTREBASSES

(*) Les petites notes, dans toute cette suite, doivent être attaquées sur le temps.

În final cităm partea *Confutatis* din *Requiemul* de Mozart. Motivului proeminent de judecată (vocile bărbăteşti) îi răspunde în **registrul acut** corul de femei ce întruchipează speranţa viitorului: aceste două lumi se completează reciproc sub forma unei perechi de Yang şi Yin.

Ex. 31 Mozart : *Requiem - Confutatis*

Obs. Şi genul de *Requiem* are un caracter **evocator de amintiri**, priveşte în trecut, fiind o manifestare a unei tendinţe creatoare cu o concepţie de **reîntoarcere** în planul de timp al trecutului.

CADRUL TEMPORAL IDEATIC AL OPEREI DE ARTĂ

Durata fizică a unei opere de artă poate fi determinată pe baza calculului indicaţiilor de metronom ale tempourilor, ale răririlor, accelerărilor, notelor ţinute, respiraţiilor (pauzelor de frazare). Mulţi compozitori moderni cer ca durata specificată de ei în minute şi secunde să fie **exact** respectată (Bartók, Stravinski, etc.).

Timpul de interpretare al execuţiei lucrării – prin luarea în considerare a indicaţiilor compozitorului – poate fi deosebit de diferit. Aceasta depinde de: concepţia interpretului, de ambianţa acustică, de practica interpretativă a epocii, de convenţiile formate, de la caz la caz de capriciile personale, şi nu în ultimul rând de capacităţile tehnice instrumentale ale interpretului, de pregătirea lui, respectiv de dezvoltarea construcţiei tehnice a instrumentului şi de caracterul lui (la contrabas este mult mai greu de cântat în tempo mare valori de note scurte decât la vioară).

Pe parcursul lucrării apare şi utilizarea **timpului imaginar (al zonelor trecut – prezent – viitor**). Pe plan orizontal acestea se pot inter schimba în funcţie de desfăşurarea acţiunii muzicale. Însă, ele pot apărea şi în suprapunere **verticală**, sau în diferite planuri temporale ce se desfăşoară paralel: **polifonie de zone temporale imaginare** (de exemplu în operele de artă ale stilurilor neo). Zonele temporale imaginare se acomodează de obicei cadrului programului de acţiune dramaturgic dat (de exemplu în poemele simfonice, etc.).

Cadrul temporal ideatic (intenţionat am schimbat termenul de durată în timp cu termenul CADRU TEMPORAL – de o interpretare mult mai largă) cuprinde în sine impresiile noastre deja trăite referitoare la lucrarea în cauză (interpretări de diferite concepţii, amintirea unor concerte audiate în diferite dispoziţii sufleteşti, date citite cu referire la lucrare şi la compozitor, recenzii, cronici, etc.). Mai cuprinde de asemenea poziţionarea noastră personală faţă de lucrare (plăcerea, sau insatisfacţia, etc.), talentul nostru de receptare a operelor de artă, nivelul nostru de cultură.

Antropozofia modernă aminteşte de corpul uman fizic, energetic, cauzal, astral şi mental. Putem detecta aceste corpuri şi în cazul operei de artă. Lucrarea scrisă şi **timpul fizic** specificat corespunde corpului fizic uman. Interpretul (pe baza indicaţiilor interpretative, sau pe baza presimţirilor sale: tempouri, dinamică, articulaţie etc.) dă naştere la corpul energetic al lucrării. Cu cât pătrunde mai adânc autorul în re crearea lucrării cu atât mai mult trezeşte la viaţă **corpul astral**[5]

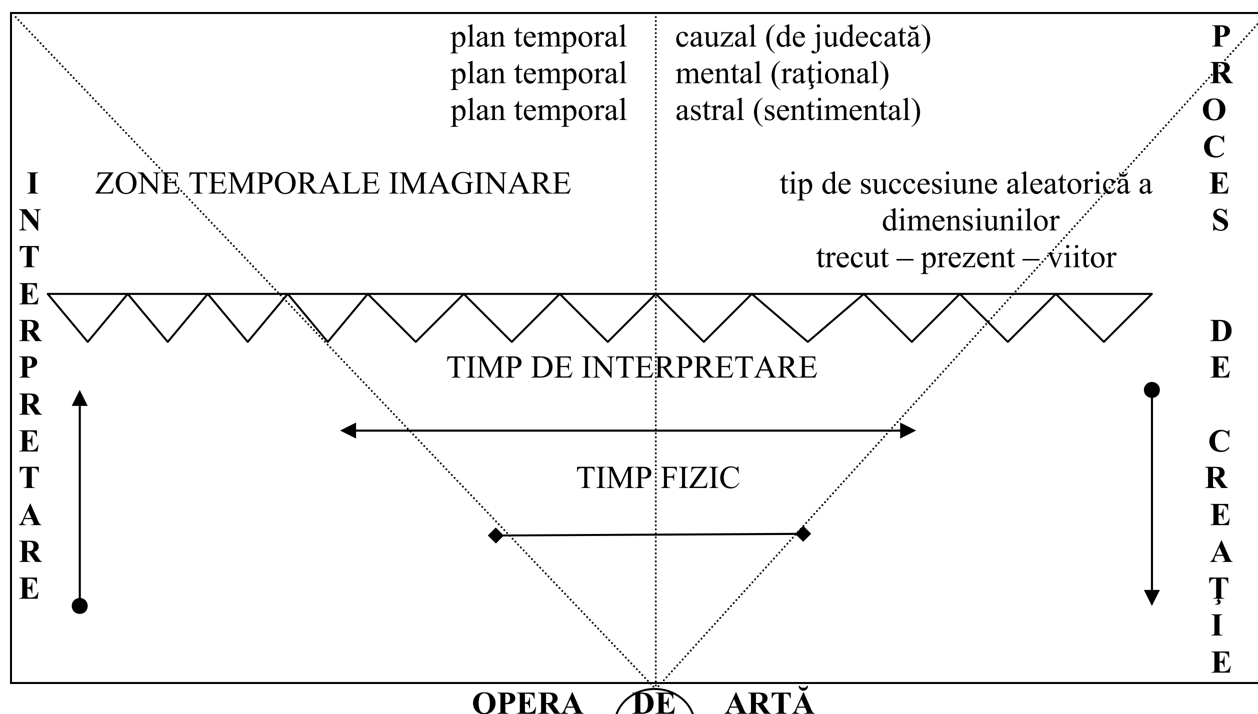
---

[5] Referitor la corpul astral (sentimental) al unei lucrări muzicale Hindemith prezintă următoarele: *„Despre sunetul de pian: « Pentru adepţii pianului cu ciocănele a fost o lovitură foarte puternică descoperirea faptului că după indicaţiile oscilatorului nu există nici o deosebire între sunetul produs la pian de un oarecare artist şi sunetul produs cu ajutorul mânerului unei umbrele. Adversarii pianului, după această experienţă umilitoare, râdeau în palmă, deoarece prin asta a fost unanim demonstrată duritatea mecanismului în cauză...Este deci absolut indiferent că un sunet este produs de Franz Liszt sau de umbrela domnului Schmidt. Un sunet, după cum am stabilit în repetate rânduri, nu are nici un fel de importanţă muzicală, şi de la această regulă nu constituie excepţie nici instrumentul cu clape. Sunetele au doar atunci valoare muzicală când le punem în relaţie în timp şi spaţiu. Deoarece nelimitatele subtilităţi de atac ale clapei, schimbările permanente de dinamică şi de durată, aceste specificităţi superbe ale cântatului la pian pot fi produse doar*

(sentimental) al lucrării. Trezirea la viaţă a **corpului mental** al muzicii, descoperirea EU-lui operei de artă constituie un privilegiu doar al interpreţilor geniali. În final, corpul cauzal este „CREAŢIA" comună a interpretului şi a ascultătorului receptor, pe de o parte în momentele de redare interpretativă a lucrării, iar pe de altă parte în impresiile sufleteşti rezultate din audierea lucrării, în imaginea „SONORĂ" de amintire ce persistă prelung. Acesta din urmă reprezintă **EGO-ul superior** al cadrului temporal ideatic.

Ex. 32 Tabel sintetic

CADRU TEMPORAL IDEATIC



Obs. Procesul componistic este indicat de săgeata întoarsă aflată în partea dreaptă a graficului, creatorul pornind de la stratul cel mai înalt, de la super ego, pentru ca în urma unui îndelung proces de muncă, să ajungă până la determinarea stratului fizic, ca rezultat final. Capacitatea compozitorului de a **conduce** procesul spiritual al creaţiei până la sfârşit într-un **cadru fizic temporal dinainte stabilit** (şi neschimbat ulterior) denotă o genialitate creatoare deosebită (de exemplu în cazul lui Stravinski).

Următorul citat al lui Hindemith din volumul său de filozofie muzicală *A Composer's World* se ocupă de **cadrul temporal ideatic** (şi de componentele acestuia): *„Este fără îndoială că auditorul, interpretul şi compozitorul pot fi emoţionaţi de ascultarea, interpretarea şi imaginarea muzicii. Astfel, acel ceva care îi aduce pe ei în această stare sentimentală trebuie să impresioneze ceva din viaţa noastră sentimentală. Totuşi, dacă aceste reacţii sentimentale ar constitui simţuri,*

---

de un artist. De bună seamă nu mâna lui îl coordonează în microcosmosul multiplelor straturi ale muzicii, ci intelectul său muzical, ca un îndrumător al mâinilor sale. Nici cele mai perfecte umbrele ale lumii n-ar putea concura cu aceste nuanţe, ce aceste subtilităţi schimbătoare.»"

ele n-ar putea alterna aşa rapid, nu s-ar putea produce şi n-ar putea înceta deodată cu stimulul muzical care le provoacă. Dacă suntem atinşi de o tristeţe adevărată – deci o tristeţe care nu muzica ne-a provocat-o -, ar fi imposibil ca de la un moment la altul, deci fără un motiv evident, să-l schimbăm cu sentimentul bucuriei nemărginite; în mod asemănător, veselia nu se poate transforma în câteva micro secunde în mulţumire de sine. Adevăratele sentimente au nevoie de un anumit timp, ca să se dezvolte, să-şi atingă punctul culminant, şi să se stingă din nou; opus acesteia, reacţiile legate de muzică au capacitatea de a alterna la fel de repede ca frazele muzicale. Întotdeauna pot erupe cu toată intensitatea, şi pot dispărea din nou, dacă forma muzicală, care le-a dat naştere se încheie, sau se schimbă. Astfel, aceste reacţii pe parcursul a câteva clipe se pot schimba de la cea mai adâncă tristeţe la veselia extremă şi mulţumirea de sine, fără ca spiritul receptiv să fie încărcat cu sentimente rele, precum s-ar întâmpla în cazul schimbării foarte rapide a unor sentimente reale. Dacă aşa ceva se întâmplă cu sentimente reale, am putea fi siguri că este vorba de o uşoară nebunie. Reacţiile provocate de muzică nu sunt **sentimente**, *ci* **imaginea, amintirea sentimentelor.** *Aceste amintiri sentimentale le putem compara cu amintirile unei călătorii. „Călătoria originală” putea ţine săptămâni, eventual luni de zile la rând, totuşi, dacă rememorăm în amintire evenimentele ei, le putem retrăi în câteva secunde, şi cu toate acestea avem senzaţia că am primit reconstrucţia integrală a evenimentelor...Dacă muzica nu este capabilă de a evoca amintiri din sursele noastre spirituale, ea rămâne nesemnificativă, exercitând un oarecare efect de gâdilare doar asupra urechilor noastre. Nu putem împiedica faptul ca muzica să trezească în noi amintirile unor sentimente antecedente, să le desfăşoare pe acestea, deoarece «a ne însuşi muzica» înseamnă a o ataşa de umbrele, amintirile sentimentelor adevărate, cât de reale, crude, sau dimpotrivă; să fie acelea cât de denaturate, stilizate şi sublimate. Dacă muzica pe care o ascultăm nu este de aşa natură ca să realizeze uşor asemenea legături, sau efectiv să ofere posibilitatea de legătură, noi totuşi facem ce ne stă în putinţă, să găsim în amintirile noastre sentimente oarecare, ce corespund impresiilor auditorului.”*[6]

Cadrul temporal ideatic al muzicii este determinat de mediul sonor al instrumentului sau al grupului de instrumente pentru care a imaginat-o autorul. Frecvent se fac transcrieri de lucrări muzicale de la un instrument (grup de instrumente) la altul (încadrăm aici şi transcrierile pentru orchestră, cum este de pildă transferul genial – metamorfoza orchestrală a lucrării *Tablouri dintr-o expoziţie* de Mussorgski - Ravel), prin acest procedeu **lărgindu-se cadrul temporal ideatic de multiple ori**. Ravel a transcris mai multe lucrări pianistice pentru orchestră, deoarece a simţit că prin asta cadrul temporal ideatic intrinsec al lor se măreşte (vezi **ex. 10** – Ravel : *Le tombeau de Couperin*).

[6] Kókai Rezső – Fábián Imre : *Századunk zenéje*, Ed. Zeneműkiadó, Budapest, 1967, p. 218.

Ex. 33 Mussorgski – Ravel : *Tablouri dintr-o expoziție*

TABLEAUX D'UNE EXPOSITION

PROMENADE

M. P. MUSSORGSK
Orchestration by
Maurice Ravel

Allegro giusto, nel modo russico; senza allegrezza, ma poco sostenuto

2 Flauti e Flauto Piccolo
3 Oboi
2 Clarinetti Sib (B♭)
Clarinetto basso Sib (B♭)
2 Fagotti
Contrafagotto
I. II 4 Corni in Fa (F) III. IV
3 Trombe in Do (C)
I. II 3 Tromboni III e Tuba

Allegro giusto, nel modo russico; senza allegrezza, ma poco sostenuto

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabasse
Pianoforte

Bolero-ul de Ravel, acest crescendo orchestrat în „o mie” de culori al unui material muzical fundamental deosebit de scurt, simplu şi foarte concentrat, creează un cadru temporal deosebit în jurul esenţei sonore.

Ex. 34 Ravel : *Bolero* prima şi ultima pagină a partiturii

BOLERO

Maurice Ravel
(1875—1937)

Tempo di Bolero, moderato assai ♩=72

335

Fl. 1
Fl. 2
Fl.picc.
Ob. 1
Ob. 2
C.ingl.
ff
Cl. 1 2 (Si♭)
Cl.b. (Si♭)
Fg. 1 2
Cfg.

Cor. (Fa) 1 2
Cor. (Fa) 3 4
Tr. (Re)
Tr. (Do) 1 3
Trb. 1 2
gliss.
Trb. 3
gliss.
VII.
VI.
Tuba
Sass. sopranino (Fa)
Sass.T. (Si♭)

Timp.
Tb.picc.
Tam.
colla bacchetta
ff
Ptto (sospeso)
f
Gr.C.

Arpa

Vl.I div.
unis
unis
simile
simile
Vl.II div.
Vle div.
Vlc div.
unis
Cb.

O lărgire asemănătoare a cadrului temporal ideatic caracterizează - de câteva secole în muzica europeană - şi genul **temei cu variaţiuni**. În lucrările cu orchestraţie modernă acestea se amplifică şi mai mult. Un exemplu în acest sens o constituie lucrarea orchestrală *Variaţiuni pe o temă de Purcell* de Britten:

Ex. 35 Britten : *Variaţiuni pe o temă de Purcell* – prima şi ultima pagină

ВАРИАЦИИ И ФУГА
НА ТЕМУ ПЕРСЕЛЛА

ТЕМА А

Б. БРИТТЕН
Соч. 34

Allegro maestoso e largamente

Flauto piccolo
2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti (B)
2 Fagotti
4 Corni (F)
2 Trombe (C)
3 Tromboni e Tuba
Timpani
Tamburino
Piatti
Gran cassa
Silofono
Arpa

Allegro maestoso e largamente

Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

501

allarg. molto

a2

a2

a2

Timp.

cresc.

T-ro

P-ti

Gr. c.

Arpa

allarg. molto

Zona temporală ideatică poate fi deosebit de îngustată (în timp ce fiecare alt plan temporal devine neschimbat) în acel tip de rezolvare în care opera de artă este extrasă din sonoritatea ei esenţială, fiind **privată** astfel **de rezistenţa** mediului sonor iniţial, şi „plasată" la un instrument sau grup de instrumente care îi dau viaţă cu o uşurinţă deosebită.

Cităm din nou pe Hindemith: *„Dacă am putea clasifica fiecare muzică drept muzică «bună» şi «rea»... ce ar face atunci cântăreţul sau instrumentistul cu lucrări ce din punct de vedere obiectiv sunt de cea mai înaltă valoare, care nu corespund însă vederilor sale personale? Să luăm doar una dintre bogatele melodii gregoriene de paşte sau de rusalii: orice muzician cu gust cât de cât cizelat vede în ea fără îndoială cea mai perfectă compoziţie monodică ce a fost descoperită vreodată. Pentru a înţelege şi a percepe puterea sa lineară captivantă, bine înţeles nu trebuie doar citită sau ascultată melodia. Trebuie să luăm parte cântând la acest miracol melodic, dacă dorim să simţim felul în care contopeşte comunitatea care cântă, fără îndemnarea individuală a dirijorului, ci doar prin spiritul înălţat al structurii sale, şi prin perfecţiunea ei tehnică...Iar acum să cântăm aceste minuni ale revelaţiei lineare pe un oarecare instrument de suflat, apoi la vioară, iar în final la pian. Măreţia liniei melodice dispare treptat...se transformă într-un şir de melisme inexpresive, pasaje goale, iar în final devine caraghioasă...Sau să cântăm... fugile Clavecinului bine temperat de Bach cu trio de coarde sau cu cvartet. Atunci, ni se creează acel sentiment specific şi deosebit de incomod, că lucrări pe care le-am crezut grandioase, uriaşe, radiind o mare putere spirituală – devin miniaturi meschine...În aceste fugi, acea mare rezistenţă tehnică pe care o necesită cântatul polifonic la pian, la drept vorbind am micşorat-o aproape până la dispariţie, deoarece cordarii pot să redea vocile lor fără nici o sforţare deosebită."* Bach în lucrarea sa *Die Kunst der Fuge* nu a determinat unanim instrumentul (instrumentele) sau eventualul grup instrumental. Se presupune că s-a gândit la orgă, iar în cazul anumitor piese la clavecin. În transcrierile orchestrale se strâmtează zona temporală ideatică deoarece în cadrul interpretării redarea sonoră a vocilor distribuite pe instrumente nu primesc nici o opoziţie sonoră, pierzându-şi monumentalitatea.

Ex. 36a J. S. Bach : *Die Kunst der Fuge* – structura originală



15.

dim. *p* *cresc.*

20.

dim. *p*

26.

32.

dim. *p*

37.

cresc. *f*

sf *p* *cresc.*

47.

dim. *f* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Ex. 36b Bach : *Die Kunst der Fuge* – structura orchestrată

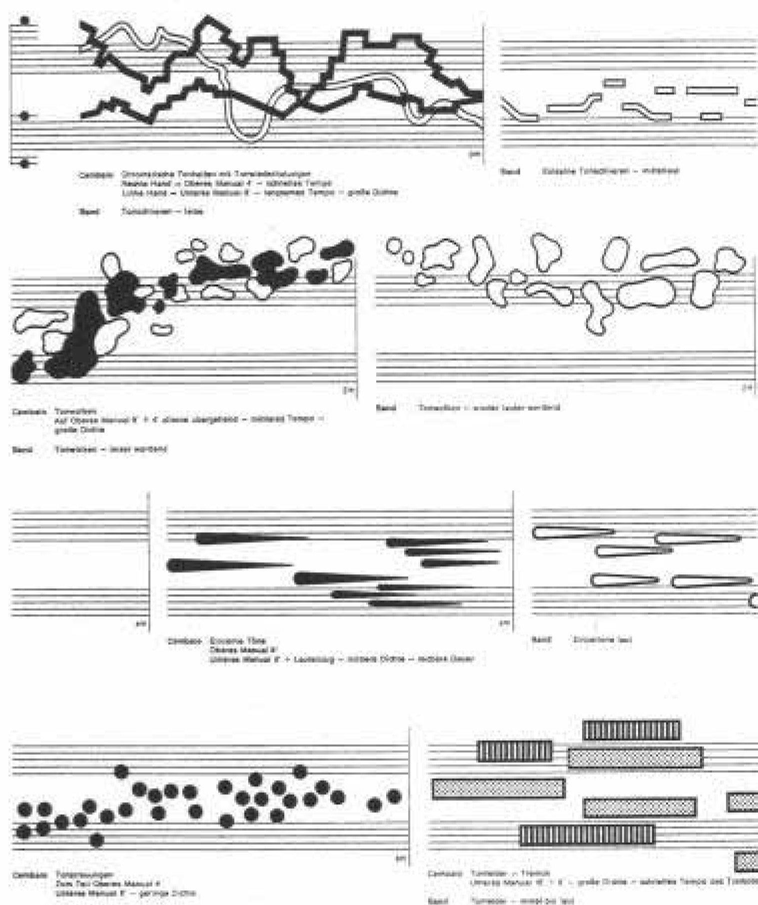
9

15

21

Majoritatea înnoirilor muzicale moderne ating chiar desfăşurarea temporală a operei de artă muzicală (incluzând fiecare plan temporal) : JOC TEMPORAL – JOC CU TIMPUL. Deja şi muzica romantică a extins cadrul temporal al muzicii la limitele extreme (acceptabile însă, care nu periclitează desfăşurarea artistică) – vezi simfoniile lui Anton Bruckner. Muzica modernă chiar din contră s-a îndreptat către micro duratele temporale (creaţia completă a lui Anton Webern durează circa trei ore – timp echivalent cu durata unei opere de Wagner). Printre elementele imaginii grafice ale partiturii au pătruns semnele care fac trimitere la scrierea muzicală mai veche (de exemplu **neumele**) prin asta făcându-se aluzie la reprezentarea **trecutului** în muzică (ca un rezultat al nostalgiei romantice). În muzica modernă, aceste imagini grafice de partitură evocatoare de trecut, nu numai că sunt foarte răspândite, dar importanţa lor a primit o semnificaţie dublă: prin faptul că semnele moderne ale grafiei muzicale fac trimitere la cele mai incipiente încercări de notaţie muzicală (cu confort complet grafic modern) ele sunt totodată şi deosebit de anticipative, conturând şi viitorul grafiei noastre de partitură muzicală (fiind deosebit de potrivite pentru reprezentarea viitorului lucrării muzicale). Exemple caracteristice în acest sens sunt citatele de mai jos din lucrarea pentru clavecin *Cymbalon* de Hashagen:

Ex. 37 Hashagen : *Cymbalon*



Obs. Primul fragment face retroactiv trimitere la timpul când oamenii au încercat să vizualizeze linia melodică printr-un simplu desen liniar. Fragmentele următoare, **cu toate că** anticipează realizarea imagistică a grafiilor muzicale sunt totuşi manifestări ale celor mai primitive gesturi umane care s-au îndreptat din timpuri străvechi către fixarea materialului volatil al muzicii.

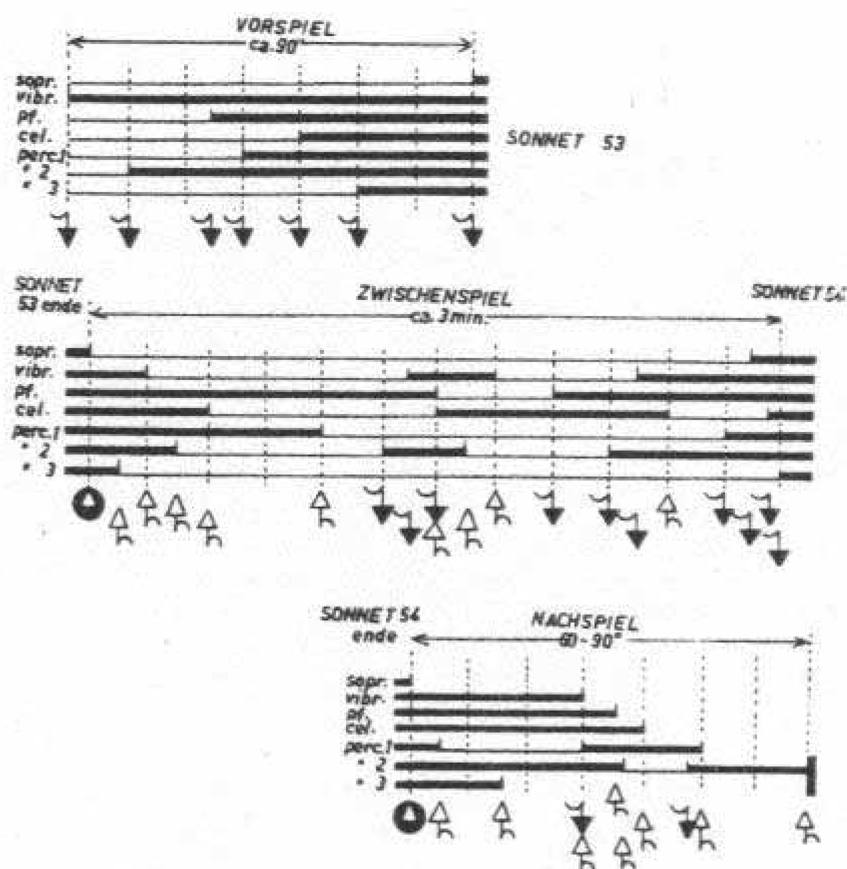
Citatul preluat din lucrarea intitulată *Credentials* de Haubenstock – Ramati prezintă tabelul mobilelor viorii.

Ex. 38 Haubenstock – Ramati : *Credentials*

Obs. Pătratele ce conţin secundele reprezintă pauze.

Exemplul următor reprezintă de asemenea un fragment preluat dintr-o compoziţie de Haubenstock – Ramati (*Mobile for Shakespeare*). Aranjarea ilustrativă a partiturii proiectează în faţa dirijorului mai multe planuri temporale. Acestea conţin modele sonore (mobile) care se pot inter schimba pe plan temporal, se pot scurge unul în celălalt, se pot suprapune, în partitură fiind notat şi instrumentul care cântă. În colţul stâng superior al imaginii partiturii pot fi văzute trei imagini cu capetele de săgeată ce indică intrarea (↓) şi ieşirea (↰) instrumentelor.

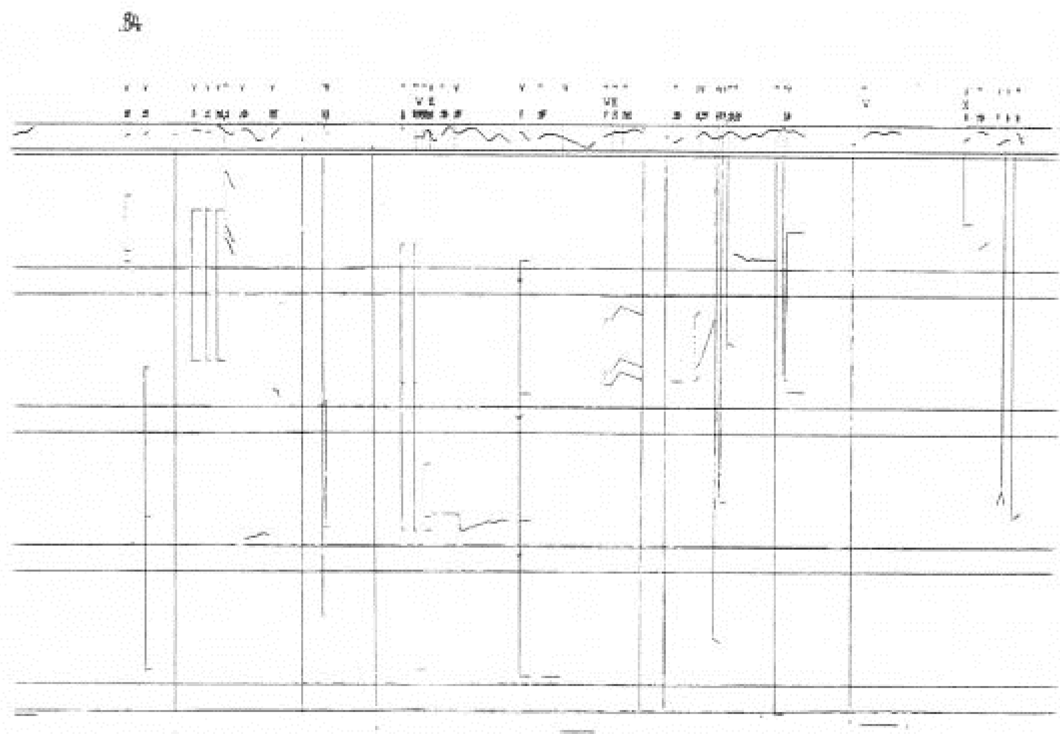
Ex. 38a Haubenstock – Ramati : *Mobile for Shakespeare* - fragment



Ex. 39 Haubenstock – Ramati : *Credentialis*

Compozitorul cu cel mai îndrăzneţ spirit de cercetare din secolul XX este americanul John Cage. Pentru următoarea lucrare el alege ca şi titlu **durata fizică a lucrării – $59^1/_2$** ***Seconds for a String – Player***. Citām pagina a 5-a a partiturii.

Ex. 40 John Cage : $59^1/_2$ ***Seconds for a String – Player***

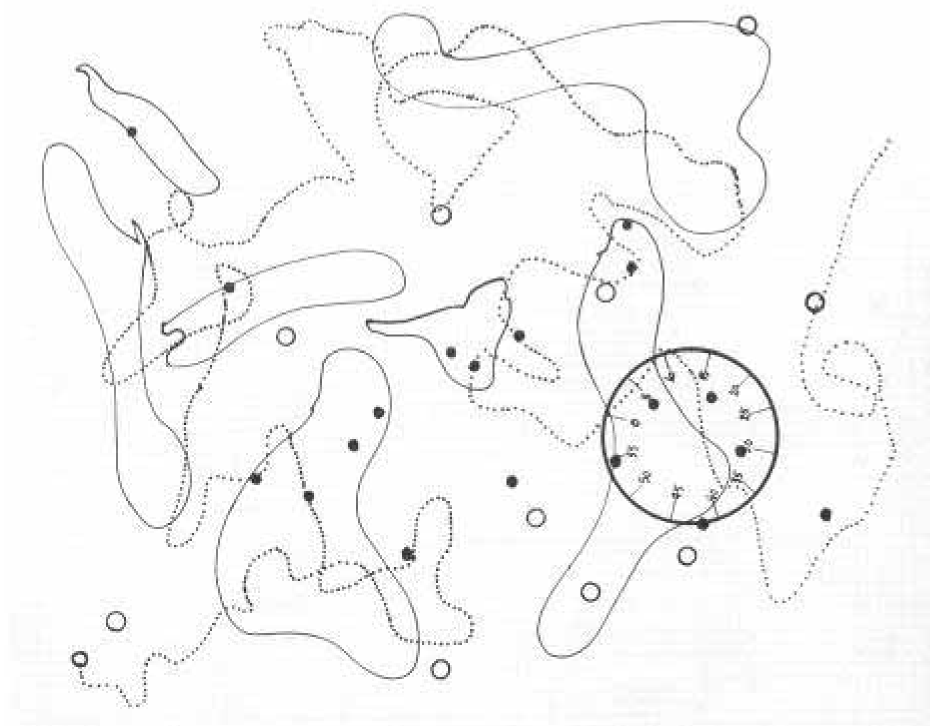


Obs. Partitura este împărţită pe „măsuri” de pătratele de 2 cm. Câte un astfel de pătrat poate indica timp fizic diferit pe baza indicaţiei MM (Metronom Mälzel) date, precum în citatul dat: MM = 84, înainte MM = 176 şi aşa mai departe. În planurile verticale de 44 mm (ce indică cele patru corzi) fiecare milimetru indică un semiton. Indicaţiile literale sunt următoarele: **W** (Wood – cu lemnul arcuşului), **H** (Hair – cu părul arcuşului), **F** (Fingerboard – cu gâtul viorii), **B** (Bridge – cu scăunaşul viorii), **N** (normal), **NB** (nearer by – în apropierea unui loc pe instrument). În cadrul lucrării instrumentistul este aşa de absorbit de realizarea tehnică a lucrării încât abia dacă poate depăşi respectarea timpului fizic şi de interpretare al lucrării.

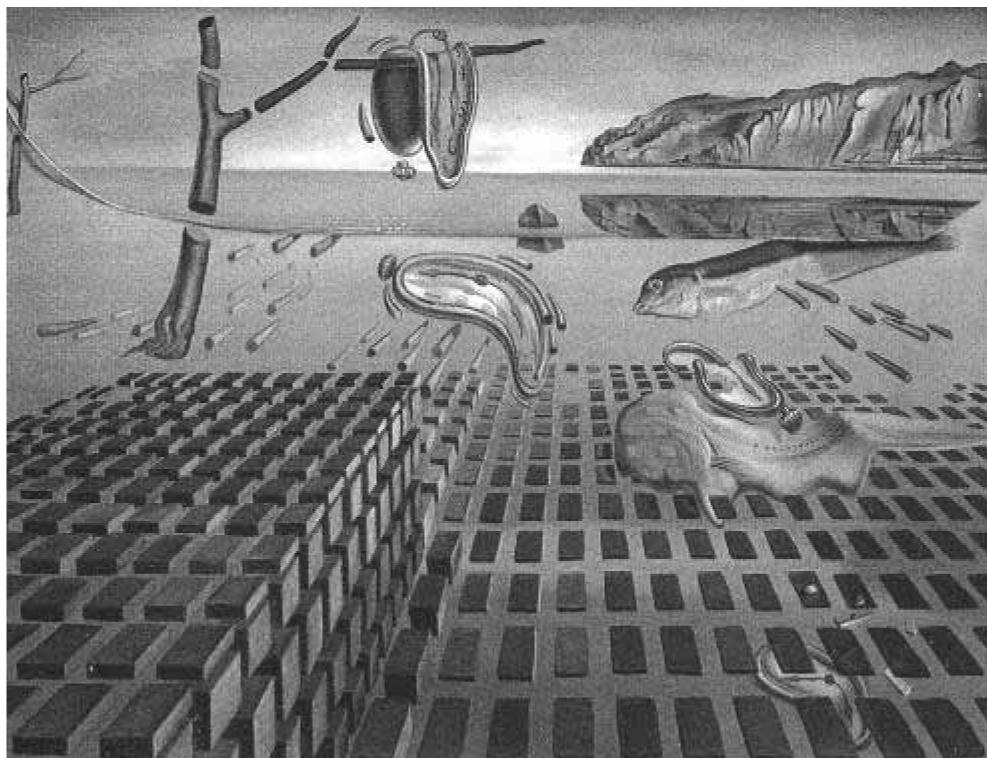
La pagina 7 a partiturii sale *Catridge music*, John Cage introduce într-o interesantă imagine de partitură un cronometru pe capacul căruia imaginea numerică ce se conturează (în cazul de faţă 8-ul) indică o **valoare** ce poate fi interpretată fie ca indicaţie de tempo, fie ca timp de acţiune, etc. Imaginea ia naştere prin suprapunerea a trei coli de hârtie transparente (pe una sunt desenate puncte negre, pe cealaltă cercuri, iar pe a treia desene punctate, neregulate. Cronometrul trebuie situat sub

cele trei coli de hârtie suprapuse, astfel putând fi „măsurată” acţiunea. Acesta este timp imaginar în sensul adevărat şi nu figurat al cuvântului.

Ex. 41 John Cage : *Catridge music*

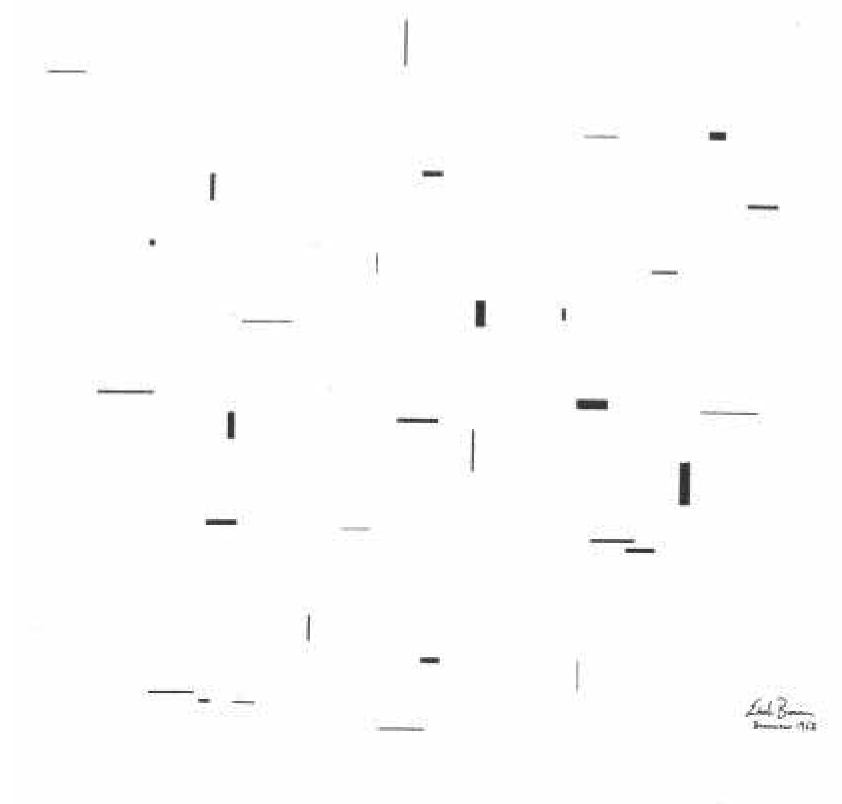


Obs. ***„Ceasurile fluide”*** ale lui **Dalí** sunt deosebit de potrivite aici.



Compoziţia intitulată *December 1952* de Eark Brown nu mai determină timpul fizic, timpul de interpretare este de asemenea totalmente liber. Nu putem descoperi nici zone temporale imaginare (trecut – prezent – viitor). Spectatorul – auditorul poate retrăi în cel mai bun caz conţinutul ideatic şi ca un rezultat al acestuia cadrul temporal ideatic al lucrării.

Ex. 42 E. Brown : *December 1952*



În încheiere, contemplând în ediţie facsimil partiturile vechi, putem fi martorii unui joc temporal ciudat: sonoritatea binecunoscută şi evocată în auzul nostru interior – asociată cu amintirea imaginii partiturii contemporane editate obişnuite – creează o interferenţă temporală. În partiturile simfonice din epoca lui Mozart partidele de suflători şi percuţie, de asemenea (în lucrări vocal simfonice) corul, apar în partitura orchestrei de coarde de parcă ar fi într-un cadru exterior. Imaginea partiturii originale (autograful partiturii) oferă o imagine puţin deranjantă spectatorului de azi, în ceea ce priveşte expresia spaţială **sus – jos** a imaginii partiturii. Ea mai poate transmite şi **efect de zonă temporală**: raportat la prezent dominat de orchestra de coarde, suflătorii par adăugaţi (incidentali), comparativ cu convenţiile de azi. Pentru ochii noştri imaginea partiturii (în care „orchestra de coarde încorporează, înghite suflătorii") apare de parcă organizarea grafică a partidelor de suflători ar constitui un plan temporal separat. Pe scena de acţiune a muzicii ele par mai apropiate, impunându-se în prim planul scenei sonore. Ele evidenţiază mult mai proeminent prezentul, decât orchestra de coarde a imaginii principale a partiturii.

Ex. 43a Mozart ***: Concert pentru violină solo şi orchestră (Sol major)*** **– KV 216**

- prima pagină autograf

Ex. 43b Mozart : *Concert pentru violină solo şi orchestră (Sol major)* – KV 216

- imaginea contemporană a aceleiaşi pagini

Allegro

Oboe I

Oboe II

Corno I,II in Sol/G

Violino principale

Violino I

Violino II

Viola I,II

Violoncello e Basso***)

a 2

*) Zur Datierung vgl. Vorwort und Krit. Bericht.

**) Zu T. 1-37 in Violino principale vgl. Krit. Bericht.

***) Fagott ad libitum, vgl. Vorwort.